ZEITSCHRIFT

FÜR

ÄGYPTISCHE SPRACHE

UND

ALTERTUMSKUNDE

MIT UNTERSTÜTZUNG DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

GEORG STEINDORFF

ZWEIUNDFÜNFZIGSTER BAND

MIT 46 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 19 TAFELN



LEIPZIG

J. C. HINRICHS'sche BUCHHANDLUNG

1915

Die »Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde« wurde begründet 1863 von Heinrich Brugsch und herausgegeben von:

C. R. Lepsius mit H. Brugsch 1864—1880,

C. R. Lepsius mit H. Brugsch, A. Erman, L. Stern 1881—1884,

H. Brugsch uud L. Stern 1885—1888,

H. Brugsch und A. Erman 1889—1893,

H. Brugsch und A. Erman mit G. Steindorff 1894,

A. Erman und G. Steindorff 1895—1906,

G. Steindorff seit 1907.

Inhalt des 52. Bandes.

Einiges über Entstehung und Art der ägyptischen Kunst[1].

Von Heinrich Schäfer.

Damit der Leser die im folgenden dargelegten Tatsachen und Ansichten besser würdigen könne, ist es nötig, in einem ganz flüchtigen Überblick ihm die Schicksale der ägyptischen Kunst in ihrem vollständigen zeitlichen Verlauf vor Augen zu führen. Dabei vergesse man nicht, daß wir hier nur die großen Züge der Entwicklung geben wollen, also nur eine Skizze, die natürlich vieles verwischen, vergröbern und einseitig darstellen muß, noch dazu, da sie ja zu diesem bestimmten Zweck entworfen ist.

Die Entwicklung der ägyptischen Kunst fließt als ein stattlicher, unendlich langer Fluß dahin. Aber wie der gewaltige Strom des Landes, der zu den längsten der Erde gehört, in gewissen Abständen durch Katarakte unterbrochen wird, die den Fluß ins Stocken bringen und sein Wasser in kleine Rinnsale auflösen, bis er es wieder zu ruhiger stolzer Fülle sammelt, so sind auch die viertausend Jahre der ägyptischen Kunstgeschichte mehrmals durch Zeiten der Auflösung und Verwirrung in deutliche Abschnitte geteilt.

In anderen Ländern sind die Abschnitte in der Kunstgeschichte selten so scharf geschieden. Sie gehen meist allmählich ineinander über. In Ägypten aber treten die Einschnitte um so schärfer hervor, als sie fast immer mit dem Gange der politischen Geschichte sich decken. Fast stets tritt hier ein Verfall der Kunst ein, wenn der leitenden Macht die Zügel aus den Händen gleiten und das Land in kleine selbständige Teile zerspalten ist. Erhebt sich dann wieder ein Herrschergeschlecht, das die sich unfruchtbar zersplitternden Kräfte sammelt, so folgt auch bald wieder ein Erstarken der künstlerischen Leistungen. Überall auf der Welt ist eine gewisse Fülle der Lebensführung und der dadurch ermöglichte fröhliche Lebensgenuß, eine Ansammlung von Gütern und Macht eine der Bedingungen zur Entfaltung der Kunst. Aber in anderen Ländern ist diese Bedingung nicht so abhängig von der politischen Lage; sie haben gerade

[1]) Dieser Aufsatz ist ein zweites Stück aus der Reihe, aus der ich eins vor vier Jahren im Lepsius-Hefte unserer Zeitschrift (48, S. 134 ff.) gegeben habe. Ich hatte die Absicht, Adolf Erman und Eduard Meyer gemeinsam zu ihren 60. Geburtstagen eine Gruppe aus der Reihe zu widmen, aber die Zeit hat mir den Sinn zum Abschluß genommen. So gebe ich denn wenigstens wieder ein Stück, das seit nahezu zehn Jahren fast fertig daliegt. Wenn auch die ganze Arbeit für weitere Kreise gedacht ist, weiß ich doch aus manchen Gesprächen und finde es in der Fachliteratur bestätigt, daß die Ausführungen auch unseren Lesern wohl etwas zu sagen haben. Von der Beigabe belegender Anmerkungen glaube ich in diesem Abdruck so gut wie ganz absehen zu können, auch von den sonst sehr nötigen Abbildungen.

in Zeiten arger politischer Zersplitterung Blüten ihrer Kunst erlebt, wir brauchen nur an Italien und Deutschland zu denken. In einem Lande wie Ägypten, das bei seiner bandartig schmalen Gestalt nur eine große Verkehrsstraße hat, seinen Fluß, ist so etwas unmöglich. Löst sich das Reich in hadernde Kleinstaaten auf, so verkommt sein Wohlstand, und auch die Kunst hat mitzubüßen. Dem widerspricht nicht, daß oft gerade in diesen Zeiten des Verfalls und der Lockerung die ersten Spuren der frei werdenden neuen Gedanken aufzuweisen sind, die in der nächstfolgenden Blüteperiode zur Entfaltung kommen. Es bleibt dabei, daß die Perioden der ägyptischen Kunstgeschichte mit denen der politischen zusammenfallen. So werden wir denn gewiß auch die Entstehung der nationalen ägyptischen Kunst in gewissem Sinne als eine Frucht der Tat des Menes ansehen können, der die vorher selbständigen Reiche Ober- und Unterägypten endgültig zu einem Reiche und einem Volke zusammenschmiedete.

Wir haben uns gewöhnt, die ägyptische Geschichte in mehrere große, Zeiten oder Reiche genannte Teile zu teilen, deren Benennungen im einzelnen kaum einer Erklärung bedürfen. Daneben her geht eine andere Einteilung, die uns aus dem Altertum überkommen ist: die in Dynastien oder Herrscherhäuser. Sie reicht von Menes bis Alexander und gliedert die Geschichte in 30 Dynastien. So fremdartig diese Einteilungen auf den ersten Blick anmuten, so wird sich doch auch der Laie wegen ihrer Zweckmäßigkeit schnell an sie gewöhnen. Die Nennung der Zeiten oder Reiche gestattet schnelle Kennzeichnung der Hauptperioden und die Einteilung in durchgezählte Dynastien erspart uns das lästige Nennen von Jahreszahlen, gibt dabei aber doch die Zeitordnung der Ereignisse klar genug an.

I. *Die vorgeschichtliche Zeit* mit Malereien auf tönernen Töpfen und auf den Wänden eines Grabes von Kôm el-ahmar sowie rohen Tier- und Menschenfigürchen. In das Ende der Zeit gehören jene im folgenden genauer zu besprechenden Schiefertafeln mit Reliefs und die Reliefdarstellungen auf einigen Steingefäßen, ferner plastische Figuren in Stein und Elfenbein. Diese Werke zeigen in ihrer Art eine gewisse Vollkommenheit, ja sogar, wie die Stiertafel in Paris, eine gewisse Manieriertheit, aber doch noch keine greifbare Spur des ägyptischen Stils.

Es ist zu bemerken, daß diese letzte Zeit, von der wir nur das Ende chronologisch angeben können, für die alten Ägypter, aber noch nicht für uns, schon in die Grenzen guter historischer Überlieferung fällt. (Bis zum Beginn der 1. Dynastie, bis 3400 v. Chr.)

II. *Die Frühzeit.* Sehr bald nach der Einigung der beiden Reiche unter Menes beginnen die Züge sich zu zeigen, die der ägyptischen Kunst ihren Charakter geben. Die Schiefertafel des Nar-mer, der Grabstein des Königs Zet und die immer mehr künstlerisch durchgebildeten Inschriften der 2. Dynastie, andrerseits die Statuen des Cha-sechem sind die charakteristischen Zeugen der Entwicklung. (Zeit der 1. und 2. Dynastie. Etwa 3400 bis 3000 v. Chr.)

III. *Das alte Reich.* Der Anfang dieser Periode, der durch die Gräber von Abusîr und Mēdûm aus der Zeit des Snofru vertreten ist, zeigt zwar noch eine altertümliche, geschlossene Herbheit und Konzentrierung auf das unbedingt Nötige, aber doch ist die ägyptische Art voll ausgeprägt. In der Plastik bilden die Statue in Leiden, die Statuen des Sepa und der Nes-mekes in Paris und die des Ra-hotp und der Nofret in Kairo die Marksteine des Reiches der ihrer selbst bewußt gewordenen ägyptischen Kunst. Reicher werden die Ausdrucksformen schon unter der 4. Dynastie, den Königen Cheops, Chephren und Mykerinos, den Erbauern der Pyramiden

von Gise. Die Statuen des Chephren und die Bilder der Beamtengräber von Gise sowie die gewaltige schlichte Architektur des Totentempels des Chephren charakterisieren diese Zeit der energischen Zusammenfassung der Kräfte des Landes. Die harmonische Entfaltung zu reifer, reicher Schönheit aber zeigt sich erst in den Gräbern und Tempeln der 5. Dynastie bei Sakkâra und Abusîr. Bei Fülle der Motive, Reichtum der Komposition und Schönheit der Linien zeigen die Werke eine gesunde Kraft und Frische. Fast alle wichtigeren Typen der ägyptischen Kunstformen haben in dieser Zeit ihre stets hochgeschätzte und vorbildlich gebliebene Form bereits gefunden.

Am Ende des alten Reiches, in der 6. Dynastie, beginnt ein allmählicher Verfall.

(Zeit der 3. bis 6. Dynastie. Etwa 3000 bis 2500 v. Chr.)

IV. *Das mittlere Reich.* Der Erhebung unter der 11. Dynastie, die sich an die Werke der 4. Dynastie anzulehnen scheint, folgt die Höhe, die für uns heute durch die Darstellungen der Gräber von Beni-Hasan und el-Bersche vertreten wird. Doch bleibt das kunstgeschichtliche Bild der Zeit recht unvollständig, da ihre Tempel bis auf geringe Bruchstücke für uns verloren sind. Wir sehen die alten Motive reicher ausgebildet, auch wohl durch neue erweitert, auch in der Technik wird wieder Bedeutendes geleistet, im ganzen aber scheint doch nicht die Höhe des alten Reiches erreicht. Eine gewisse spröde Kühle wird nicht überwunden. Wohl aber finden wir in einigen Werken der statuarischen Bildniskunst dieser Zeit Leistungen, die von den Ägyptern nie wieder übertroffen worden sind. Wir glauben hier öfter zum ersten Male durch die äußere Maske hindurch einen Blick in die Seele der Dargestellten tun zu können.

Die ersten nachhaltigen Berührungen mit den griechischen Inseln, der Kunst der ägäischen Völker, fallen hierher. (Zeit der 11. und 12. Dynastie, etwa von 2100 bis 1800 v. Chr.)

V. *Die Zeit des neuen Reiches.* Der Vertreibung der Hyksos durch die ersten Könige der 18. Dynastie folgt eine erste, gebundenere Periode, die sich anfangs stark an das mittlere Reich anlehnt. Ihre Vollendung findet die Kunst dieser Zeit in den reichen schönen Darstellungen des Tempels von Dêr el-bahri unter Thutmosis III. und in Gräbern wie das des Rech-mi-rê in Theben.

Blütezeit unter Amenophis II. und III. sowie Thutmosis IV., deren Künstler wohl ihr Bestes ebenfalls in einigen der berühmten thebanischen Gräber geschaffen haben. Die durch Thutmosis III. errungene Weltmachtstellung Ägyptens leuchtet aus dem Inhalt der Darstellungen hervor und rein künstlerisch haben die Meister hier etwas geschaffen, was ganz anders geartet ist als die Werke des alten Reiches, aber neben diesen zu dem Höchsten gehört, was den Ägyptern zu leisten vergönnt war. Hier liegt vom zeichnerischen Gesichtspunkt aus der Höhepunkt der ägyptischen Kunst. Dem alten Reiche gegenüber zeigt sich eine mit der Steigerung des Reichtums, der Macht und der ganzen Kultur zusammenhängende Verfeinerung, die sich auf Statuen, Reliefs und Malerei, selbst auf die Geräte des täglichen Lebens erstreckt und noch lange eine köstliche Frische bewahrt. Im Bildnis bildet sich ein Idealtypus heraus, dessen charakteristischer Zug im Gegensatz zu dem Ernst der Statuen des mittleren Reiches eine anziehende sinnende Heiterkeit ist, oft mit einem leichten Hauch von Schwermut. Daneben aber finden sich Werke desselben unerbittlichen Realismus wie aus dem alten und mittleren Reiche. Zu allen Zeiten gehen ja idealisierte und realistische Bildnisse in der ägyptischen Kunst nebeneinander her.

Die Frische der Werke hält noch vor unter Amenophis III. und auch noch im Anfange der Zeit des Eiferers Amenophis IV., unter dessen Regierung die Kunst schließlich zu fast krankhaft haltloser Manieriertheit entartet. Die besten Arbeiten dieser nervösen »Kunst von Tell el-Amarna« haben jedoch durch die Mischung von frischer, ja naiver Naturbeobachtung und Raffiniertheit und durch das Wegwerfen jeder Pose einen schwer zu beschreibenden Reiz, wenn auch mancher doch gern von ihrer Betrachtung zu den strengeren, kernigeren Werken der kurz vorherliegenden und der älteren Zeit zurückkehren mag.

Der Sturz des Königs macht den Auswüchsen dieser Richtung ein Ende. Die 30 Jahre Amenophis' IV. und seiner Anhänger sollten ausgelöscht sein in der Erinnerung. Bei diesem Ruin ist auch sehr vieles mitgerissen worden, was Erhaltung verdient hätte, aber leise Nachwirkungen der Kunst von Tell el-Amarna sind in vielen Werken der folgenden Zeit bis in die 20. Dynastie hinein zu spüren. Ein Relief wie das Berliner Trauerrelief aus der 19. Dynastie z. B. wäre, was den Ausdruck der Gesichter und die Zeichnung anbetrifft, undenkbar ohne das

Wirken jenes Ketzers; man denkt an das rührend feine Bild, in dem der König seine Gemahlin an die Leiche des Töchterchens führt.

Die Zeiten des Haremhab, der Sethos und Ramses bedeuten trotz einzelner Ausnahmen doch nur eine anständige Mittelmäßigkeit. Die weitere Ausbildung der mächtigen Schlachtenbilder, eines Typus, dessen Anfänge schon bis auf Thutmosis IV. zurückgehen, bedeutet fast das einzige, was diese Zeit der Kunst als Zuwachs gebracht hat. Doch das gigantische Wollen in Werken wie der großen Halle von Karnak und dem Felsentempel von Abu-simbel trägt seinen Lohn in sich.

Auch ein Jagdbild wie die prächtige schwungvolle Jagd Ramses III. auf Wildochsen wäre vorher kaum möglich gewesen.

Bald aber setzt immer unaufhaltsamer das Absterben ein. Nicht bloß Zufall ist es, daß am Ende dieser Zeit die weltlichen Motive aus den Reliefs der Denkmäler immer mehr verschwinden.

Libysche Söldnerfürsten nehmen am Ende der Zeit den Königsthron ein.

(Zeit der 18. bis 22. Dynastie, etwa von 1580 bis 750 v. Chr.)

VI. *Die Spätzeit.* Die Zeit ist beherrscht von dem Bestreben, die goldene Zeit der Kunst des alten Reiches wieder aufleben zu lassen. Merkbare Anfänge sind schon unter den Herrschern libyscher Herkunft im Beginn dieser Zeit vorhanden, der im übrigen eng an das neue Reich sich anschließt; sie treten deutlicher hervor unter den äthiopischen Königen, die Ägypten bis 663 v. Chr. beherrschen, sind aber voll entfaltet erst unter dem Geschlechte der Psammetiche, der 26. Dynastie. Die Schrift und Sprache der Denkmäler, die Titulaturen der Beamten werden, so weit wie möglich, denen des alten Reiches nachgebildet. Das wahre Leben dieser Zeit wäre uns also durch einen dichten Schleier fast ganz verhüllt, wenn nicht hier gerade die auswärtigen Quellen, darunter vor allem die griechischen, einsetzten. Auch die Kunst ist nicht wirklich wiedererwacht. Wir glauben sie ein bloßes Scheinleben führen zu sehen, wenn auch manch feines zierliches archaisierendes Werk zustande kommt. Doch stehen wir unter dem noch unverarbeiteten Eindruck der großen älteren Zeiten dieser Spätzeit vielleicht nicht unbefangen und gerecht gegenüber. In der Bildnisskulptur hat sie neben den glatten süßlichen Durchschnittswerken einige merkwürdige Leistungen aufzuweisen. Sie erheben sich fast zur Höhe derer des mittleren Reiches, die ihnen offensichtlich als Vorbild dienen. Denn wenn auch diese archaisierende Richtung im ganzen auf das alte Reich zurückgreift, so dient ihr doch auch das mittlere, in gewissen Motiven sogar das neue Reich als Muster. Daß die Zeit nicht tot ist, beweist sie, ob durch griechische Eindrücke befruchtet oder nicht, unter anderm auch in der phantasiereichen und geschmackvollen Ausbildung malerischer Säulenkapitelle gegen Ende der Periode.

Zu dieser Zeit lernen die Griechen Ägypten genauer kennen und studieren es.

(Zeit der 23. bis 31. Dynastie, etwa von 750 bis 332 v. Chr.)

VII. *Die Ptolemäer- und Römerzeit.* Während die Werke des Anfanges dieser Zeit nur schwer von denen des vorhergehenden Abschnittes zu scheiden sind, nimmt dann die Feinheit des Stilgefühls im Einzelnen sehr schnell ab. Die Reliefs bekommen ein treffend als »gedunsen« bezeichnetes Aussehen, das gerade bei der Kleinflächigkeit der sonstigen Behandlung um so unangenehmer ist. Die Mischung mit griechischem Wesen wirkt auf die ägyptische Kunst kaum fördernd. Daß aber selbst in dieser Zeit der Entartung der Geist des Ägyptertums auf die Kunst der klassischen Welt einen merkbaren Einfluß gehabt zu haben scheint, sei hier nur angedeutet.

Die Zeit des Decius (um 250 n. Chr.) dürfte etwa das Ende der selbständigen ägyptischen Kunst bedeuten. (Etwa von 332 v. Chr. bis 250 n. Chr.)

Noch vor kaum zwanzig Jahren begann für uns die ägyptische Kunstgeschichte mit der 3. Dynastie, also um das Jahr 3000 v. Chr. Schon in den ältesten Denkmälern so gut wie fertig, schien die ägyptische Kunst aus dem Nichts hervorzuspringen. Weiter in das Dunkel der Vergangenheit anders als mit Vermutungen hineinzudringen, schien unmöglich. Man wagte schließlich gar nicht mehr an das Glück zu glauben, daß uns Denkmäler aus der älteren Zeit erhalten sein

könnten, und so blieben die wenigen, in den Sammlungen schon vorhandenen, unerkannt, und die geringe geschichtliche Kunde, die uns vorlag, konnte für geschichtlich aufgeputzte Sage erklärt werden.

Die beiden letzten Jahrzehnte haben uns zahlreiche Überreste aus der Frühzeit, den beiden ersten, nun als historisch erkannten Dynastien (von 3400—3000 v. Chr.) gebracht und noch weit ältere, aus vorgeschichtlichen Zeiten, die chronologisch für uns noch nicht faßbar sind und in deren Anfängen die Ägypter noch auf der Stufe der heutigen Naturvölker standen. Erst diese Funde haben uns die Möglichkeit gegeben, uns ein Bild davon zu machen, wie die ägyptische Kunst zu dem geworden ist, als was sie uns in den Bildwerken vom Anfange des 3. Jahrtausends vor Augen tritt.

Überblicken wir nun aber die ganze Reihe, wie sie uns jetzt vorliegt, so drängt sich uns die merkwürdige Tatsache auf, daß uns der Zufall bisher doch nicht gar so sehr getäuscht hatte. Zwar sehen wir jetzt eine lange Entwicklung vor dem bisherigen Anfange, aber die im eigentlichsten Sinne ägyptische Kunst gibt es doch wirklich erst von einem Punkte der geschichtlich bekannten Zeit an, der nicht weit von 3000 entfernt ist. Was vor diesem, noch näher zu bestimmenden Zeitpunkt liegt, weist ja, je näher es ihm kommt, desto mehr Keime auf, aus denen sich die spätere ägyptische Kunst hat entwickeln können, doch fehlt ihm ein gewisses Etwas, das man zwar mit Worten nicht leicht beschreiben, aber bei der Vertiefung in die Werke selbst um so sicherer empfinden kann. Der folgende Versuch kann dazu helfen, seine Existenz zu beweisen.

Man nehme eins der älteren Reliefs, etwa die berühmte Pariser Schiefertafel[1] mit dem Stier, die aus der Zeit kurz vor 3400, vor dem Beginn der ersten Dynastie, stammen dürfte. Das Relief an sich ist eine ganz hervorragende Leistung, und zwar nicht nur im technischen Sinne. Nähme man nun aus ihm einmal alles hinweg, was an Abzeichen, Geräten usw. auf Ägypten hinweist, so könnte man wohl gespannt darauf sein, wer es wagen würde, dieses Werk mit Sicherheit als ägyptisch anzusprechen. Hier brauchen wir zum Glück nicht mit Hypothesen zu arbeiten. Denn wie berechtigt diese Skepsis ist, zeigen die Schicksale, die gerade dies Relief, wie einige ihm verwandte, nach seiner Entdeckung gehabt hat. Die ersten dieser Schiefertafeln, die bekannt wurden, schrieb man, trotzdem sie in Ägypten selbst gefunden worden sind, lieber irgendwelchen fremden Völkern zu, als daß man sie in gerader Linie mit der ägyptischen Kunst verband. Für die damalige Zeit waren die Abweichungen von dem, was man als ägyptische Kunst kannte, so stark, daß sogar Männer, deren Lebensarbeit in der Beschäftigung mit Ägypten besteht[2], der Täuschung zum Opfer gefallen sind. Es ist lehrreich, zu sehen, welche Mühe sich der, der zuerst diese Reliefs die Vorläufer der späteren ägyptischen zu nennen wagte,

[1]) Unter anderm bei Steindorff in den Aegyptiaca für G. Ebers (W. Engelmann 1897) S. 129; bei Capart, Primitive art in Egypt, 1905, S. 242 u. 243; bei Seemann (Schäfer), Ägyptische Kunst 14, 2. — [2]) Unter anderm Maspero, Hist. anc., 1897, Bd. II S. 767.

hat geben müssen, um seine These zu beweisen, die nachher so glänzend bestätigt worden ist. Sein Beweis muß sich eigentlich gerade an jene Äußerlichkeiten klammern, die auf Ägypten hinweisen, und die wir eben bei unserer Betrachtung ausgeschaltet haben[1].

Der Schiefertafel des Königs Nar-mer[2], die um den Beginn der ersten Dynastie (um 3400) entstanden ist, sind solche Schicksale erspart geblieben. Mancherlei hat dazu beigetragen. Ihre Entdeckung fiel in eine Zeit, wo der Gedanke an die Existenz solcher uralter Kunstdenkmäler uns schon vertrauter war, und die Fundumstände schlossen so gut wie jeden Zweifel aus. Vor allem aber sind ihre Darstellungen schon viel mehr als die Reliefs der Stiertafel mit Motiven durchsetzt, die uns als ägyptisch geläufig sind. Es wird hier schon schwerer, von diesen abzusehen. Bei einigem Bemühen gelingt es aber doch, und man wird zugeben müssen, daß auch diese Reliefs an sich, unter weniger günstigen Umständen, das Schicksal der Stiertafel hätten teilen können.

Denkt man sich nun anderseits irgend ein ägyptisches Bildwerk aus irgendeiner Zeit nach der 3. Dynastie (also nach 3000 v. Chr.) und nimmt man zur Erschwerung des Versuches an, daß es nur Ausländer darstellte, ohne irgendein äußerers Abzeichen, das sie mit Ägypten verbände, so kann man getrost sein, daß trotzdem jeder nur einigermaßen Bewanderte den ägyptischen Ursprung des Werkes erkennen wird, und wenn es selbst etwa mitten in Babylonien aufgefunden würde. Natürlich müssen gewisse Bedingungen erfüllt sein, deren wichtigste die wäre, daß dieses Werk mindestens auf der Durchschnittshöhe der Leistungen seiner Zeit stände. Denn Stümpereien sehen sich ja zu allen Zeiten und bei allen Völkern in gewisser Weise gleich.

Diese Überlegungen bringen uns deutlich zum Bewußtsein, daß es in allen Werken der rein ägyptischen Kunst, von der 3. Dynastie bis in die Ptolemäer- und Römerzeit hinein, etwas Gemeinsames gibt, was sie von den Werken aller andern Völker deutlich scheidet, aber, und das ist uns hier das wichtigste, auch von den ägyptischen Arbeiten der vorhergehenden Zeit.

Das heißt also nichts weniger, als daß der »ägyptische« Charakter den Werken der Ägypter nicht von Urzeit her angeboren ist, sondern daß zwischen dem Anfange der 1. (3400) und der 3. Dynastie (3000) die neue, Ägypten durchaus eigentümliche Kunst entstanden ist.

Aber zwischen diesen beiden Grenzen liegt noch immer fast ein halbes Jahrtausend, nicht viel in dem langen Leben des ägyptischen Volkes, aber doch

---

[1]) In der Erinnerung ist es mir immer eine große Freude, daß ich damals, als diese Reliefs noch wirkliche Probleme waren, die Arbeit Steindorffs (in den Aegyptiaca für Ebers), die im Entwurf auf eine unentschiedene Gabelung in ein »entweder — oder« auslief, durch einen jugendlich ungestümen, in einem Wurfe hingeschriebenen Brief zu der entschiedenen Stellung drängen konnte, die sie jetzt im Druck zeigt. Ich stellte damals schärfer als es Steindorff tut, die Erkenntnis in das Zentrum meiner Ausführungen, daß es sich um Königsdenkmäler handeln müsse.

[2]) Unter anderm bei Capart, Primitive art, 1905, S. 244 u. 245; v. Bissing-Bruckmann, Denkmäler Taf. 2; Seemann (Schäfer), Ägyptische Kunst 14, 5.

noch ein allzulanger Spielraum. Es wird das Bestreben der späteren Forschung sein müssen, wenn sie von neuen Funden unterstützt wird, ihn zu verringern. Denn mit dem bis jetzt vorliegenden Material kommt man über Vermutungen nicht hinaus. Die Reliefs der Tafel des Nar-mer bedeuten gegen die Stiertafel schon einen deutlichen Schritt vorwärts auf dem Wege zur neuen Kunst. Ein kräftiger Sprung scheint gleich unter den ersten Königen der 1. Dynastie getan worden zu sein. Ein bezeichnender Beleg dafür ist ja die oft besprochene[1] Veränderung im Typus des heiligen Falken. Während der Vogel bis dahin stets eine geduckte, übrigens recht gut beobachtete Haltung zeigte, wurde er damals, offenbar nur aus rein künstlerischen Gründen, zu der edlen, stolzen Haltung aufgerichtet, die er dann später immer behalten hat. Zeichnungen aus der Zeit des Königs, der unter dem Namen Den bekannt ist[2], von der neuen Kunst zu scheiden, dazu bedarf es schon eines geschulten Auges, vor allem, weil wir keine durchgearbeiteten Reliefs besitzen. Die endgültige Entscheidung aber scheint erst unter den Königen der 2. Dynastie gefallen und im Beginn der 3. vollendet zu sein. Wie dürftig auch jetzt noch für solche Fragen unser Material ist, sieht man daraus, daß wir hier sogar auf die Schrift zurückgreifen müssen, um eine Antwort zu finden. Blättert man die Bände mit Denkmälern aus den ersten Dynastien durch, so wird einem jeden auffallen, daß mit der 2. Dynastie in der äußeren Gestalt der Schrift eine auffällige Veränderung eintritt[3]. Erst von da ab zeigen die Inschriften in der Form der einzelnen Zeichen in der Art ihrer Gruppierung und den Proportionen einen entschieden »modernen« stilreinen Charakter. Bei der Natur der ägyptischen Schrift, die ja aus Bildern besteht, also enger als jede andere Schriftart mit der großen Kunst verbunden ist, haben wir Grund zu der Annahme, daß diesem Umschwunge auf dem Gebiete der Schrift ein gleicher in der übrigen Kunst entsprochen hat. Was wir für das Relief nur aus ungenügendem Material vermuten, haben wir vor uns in der statuarischen Plastik. Denn an dieser Stelle steht die erste Porträtstatue, deren Errichter wir kennen, die des Königs Cha-sechem aus Hierakonpolis, ein Werk von so verblüffender Beherrschung des Materials und dazu so ausgesprochen »ägyptischen« Charakters, daß es ein Glück zu nennen ist, daß hier jeder Zweifel an der Herkunft aus dieser alten Zeit ausgeschlossen ist.

Wir dürfen also die Tatsache als gesichert betrachten, daß etwa in der Zeit der 2. und 3. Dynastie der ägyptischen Kunst der Stempel aufgedrückt worden ist, den sie dann Jahrtausende hindurch getragen hat. Seitdem gibt es eigentlich erst die ägyptische Kunst.

Es ist die allerschwerste Aufgabe, etwas, was man eigentlich nur fühlen kann, den Charakter einer Kunst, in Worte zu fassen, also in unserem Falle zu

[1]) z. B. Sethe, Unters. z. Gesch. usw. III S. 27 unten. — [2]) z. B. bei Spiegelberg, ÄZ. 35, 8. — [3]) Ich sehe, daß W. Max Müller (Oriental. Literaturzeitung 1898, 344, Anm.) die gleiche Beobachtung ausgesprochen hat.

sagen, was denn jenes Neue ist, das damals geboren ist und das unter allem Wandel der Empfindungen und Formen alle ägyptischen Werke wie ein Band zusammenhält. Vielleicht helfen folgende tastende Andeutungen dazu, daß es wenigstens in einigen Beziehungen leichter gefunden wird.

In den Werken aus der Zeit vor dem Beginn der ersten historischen Dynastie, für die als Beispiel wieder die Stiertafel diene, liegen nebeneinander Keime, die der verschiedenartigsten Entwicklung fähig waren. Es besteht, das hat Heuzey, der auf diese Reliefs zuerst aufmerksam gemacht hat, empfunden, eine unleugbare Ähnlichkeit, die aber ganz und gar nicht auf einem wirklichen Zusammenhang beruhen muß[1], mit der babylonischen Kunst, und ein Blick auf deren Werke zeigt, welches Ergebnis bei der Pflege der so gearteten Keime zu erwarten war. Allmählich während der 1. Dynastie, energisch und endgültig durch die Schöpfer der neuen Kunst, sind diese Keime abgestoßen und dafür die gepflegt worden, deren Früchte wir in der späteren ägyptischen Kunst erkennen. Versuchen wir an einigen Beispielen uns klar zu machen, worum es sich handelt. Es braucht dabei kaum betont zu werden, daß es sich bei den Vergleichen zwischen ägyptisch und vorderasiatisch nicht um die Festsetzung von Wertunterschieden handelt, sondern einfach um die Unterschiede selbst.

Aus der vorgeschichtlichen Kunst Ägyptens haben wir die Darstellung eines Kampfes. Wir sehen das Schlachtfeld. Die wilden Tiere sind über die Leichen gekommen, die Löwen schleppen Verwundete weg, Geier und Raben eilen schweren Fluges herbei und hacken an den Augen und Gliedern der Leichen. Alles ganz wie auf der altbabylonischen Geierstele und den assyrischen Darstellungen. Nichts von diesen grausigen Dingen auf den späteren ägyptischen Kriegsbildern. — Auf den assyrisch-babylonischen Reliefs glauben wir fast die mächtigen Wagen dröhnen und die Hufe donnern zu hören, wir fühlen an den Menschen die harte Arbeit des Kriegshandwerks. Auf den ägyptischen Darstellungen fliegt der leichte Wagen des Göttersohnes, der in großer schwungvoller Bewegung die wie die Sperlinge vor dem Raubvogel fliehenden Feinde niederwirft, über das Schlachtfeld. Man möchte sagen, daß die Poesie des Krieges dargestellt ist. — Im Stier sieht der Ägypter im allgemeinen das gut gepflegte Haustier, die »glatten Rinder«, selbst wenn es sich wie in dem übrigens vortrefflichen Werk aus der Zeit Ramses' III. um eine Jagd auf Wildstiere handelt. Selten nur ist die gespannte Kraft, die im assyrischen Stiere steckt, dem ägyptischen anzusehen. — Im Löwen stellt der Assyrer das majestätische, aber blutgierige Raubtier dar, der Ägypter die geschmeidige, aber immer noch königliche Katze. — Ebenso kann der Assyrer wohl die federnde Sprungkraft des Steinbocks prächtig empfinden, aber nicht so wie der Ägypter die Eleganz und Harmonie der Gazelle und anderer Antilopen. — Der

[1]) Man sieht übrigens, daß das Relief der Stierplatte viel weiter vorgeschritten ist als die gleichzeitigen altbabylonischen Reliefs.

Ägypter hat der Welt das Pflanzenornament entdeckt und wohl zuerst den Adel im Bau der menschlichen Figur in dem Kontrast der lastenden Linie der Schultern und der aufstrebenden des übrigen Körpers bewußt ästhetisch empfunden. Wie stark bei der Entstehung der »ägyptischen« Kunst ästhetische Motive gewirkt haben, wird recht deutlich, wenn man von den vorgeschichtlichen Frauenfiguren mit ihren stark betonten hängenden Brüsten zu den Frauendarstellungen des klassischen Ägyptens kommt, wo man durchweg, mit wenigen beabsichtigten Ausnahmen, nur jugendlich feste, wohlgeformte Brüste sieht. — Der Vergleich der älteren Stiertafel mit der jüngeren des Nar-mer zeigt auch in der Behandlung des Reliefs einen bemerkenswerten Unterschied. Wir sehen hier vor Augen, wie der Stil des klassischen Reliefs mit fast ebener, nur leicht modellierter Figurenoberfläche und senkrechten, leicht abgerundeten Rändern erst auf einen mit mehr gerundeter Figurenoberfläche folgt[1]. Auch hier also ist das scheinbar primitivere in Ägypten das fortgeschrittenere. Und wer sich in den Grundgedanken der ägyptischen Zeichenkunst mit ihrer flächigen Ausbreitung der Figuren eingelebt hat, wird auch in diesen Dingen ein feines künstlerisches Zusammenklingen empfinden und es würdigen können, daß auch die Dicke der Reliefläche selbst, die in der 3. Dynastie noch fast fingerstark ist, in der 5. oft fast zu Papierdünne vermindert wird.

Man könnte sagen, daß die ägyptische Kunst in ihrem Läuterungsprozeß zur Zeit der 2. und 3. Dynastie gewonnen und verloren hat. Verloren hat sie offenbar, im ganzen genommen, an Fähigkeit und Neigung zum Ausdruck der animalischen Kraft an Menschen und Tieren, die uns an den Denkmälern der mesopotamischen Reiche so oft imponiert, die aber dort leicht etwas Düsteres und Aufdringliches bekommt, wenn es sich nicht um Werke allerersten Ranges, wie das Relief der Naramsinstele und einzelne Siegelzylinder handelt. Gewonnen aber hat die ägyptische Kunst ebenso sicher an Ebenmaß, Humanität, Ausdrucksfähigkeit für innere Größe und, besonders im Relief, an einer gewissen Anmut. Da dieser Charakter den besseren ägyptischen Kunstwerken aller Zeiten getreu geblieben ist, so sehen wir, daß damals etwas geschaffen worden ist, was dem Charakter des ägyptischen Volkes, wie er sich unter den verschiedensten Einflüssen gestaltet hatte, entsprach. Was wir beim Vertiefen in gute ägyptische Kunstwerke empfinden, das finden wir in der Tat ja auch in der Literatur und allem anderen wieder, was uns sonst von den Ägyptern aus den Zeiten, wo noch frisches Leben das Volk beseelte, erhalten ist. Es herrscht überall bei allem Gefühl für Würde eine liebenswürdige freie und naturfreudige Menschlichkeit, doch verfällt diese nicht selten in eine gewisse Glätte und Zerfahrenheit, die sich nicht immer zwingen kann, einen Gedanken wirklich zu Ende zu führen. Dazu kommt eine außerordentliche Zähigkeit im Festhalten des einmal Erwor-

[1]) Der Unterschied zwischen den Reliefarten ist derselbe wie zwischen dem babylonischen und dem assyrischen Reliefs des 1. Jahrtausends, auf den ich in der Klio VI (1906) S. 395 Anm. 1 hingewiesen habe. Siehe jetzt auch Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, 1913, S. 29.

benen, neben dem sich Neues schwer durchzuringen hat. Auch in der Kunst zeigen sich diese Fehler unendlich häufig. Aber in den wirklichen Meisterwerken sind sie abgestreift und geben einer straffen, großen sachlichen Geschlossenheit Raum.

In jedem Künstler leben, ihm bewußt oder unbewußt, gewisse Formbegriffe[1]. Sie sind entstanden als ein Niederschlag alles dessen, was seine Augen seit seiner Geburt getroffen hat, und dessen, was er von dem allgemeinen Geistesleben seiner menschlichen Umgebung in sich aufgenommen hat. All das aber ist hindurchgegangen, verarbeitet und gesteigert durch das läuternde und schaffende Feuer, das im Innern des Künstlers glüht, gehütet und gelenkt von dem, was vor der Geburt schon in ihm war, uns aber als der schöpferische Kern der Einzelpersönlichkeit stets geheimnisvoll unerforschlich bleiben wird. Soweit es sich also um die Wiedergabe oder Verwertung der Erscheinungswelt handelt, liegt das Wesen jeder Kunstschöpfung in dem Ringen dieser im Innern des Künstlers lebenden Formbegriffe mit den Erscheinungen, grob gesagt in dem Kampfe zwischen der Nachahmung der Natureindrücke und ihrer Verarbeitung zum Aufbau einer »neuen Schöpfung«. Das Material, in dem das Kunstwerk ausgeführt wird, tritt dazu noch als eine dritte Größe. Welche Rolle diese spielt, wird in den Teilen der Ornamentik und der Architektur am deutlichsten, die keine Naturformen verwenden. Doch darf man die Bedeutung des Materials für die Formbildung auch nicht übertreiben. Schöne und wichtige Kunstformen haben oft erst in einem Material Dauer bekommen, für das sie ursprünglich nicht gedacht worden sind[2].

So ist also die Schöpfung des Kunstwerks ein fruchtbarer Kampf, der nie völlig zugunsten des einen Teiles entschieden werden darf. Siegte die Naturnachahmung durch Erreichung einer wirklichen Identität, so wäre der Begriff Kunst aufgehoben. Dieser Widerstreit spielt in dem modernsten Kunstwerk ebenso wie in dem älteren. Nur tritt er in den älteren Werken aus begreiflichen Gründen deutlicher hervor als in Werken raffiniertester Technik.

Die Sicherheit und Schärfe der Naturbeobachtung in vielen Werken der ägyptischen Kunst ist so überraschend groß, daß gerade durch sie wohl mancher auf diese Kunst zuerst wirklich aufmerksam geworden ist. Wie es aber einem Kunstwerk gegenüber nach dem Gesagten an sich unsinnig ist, einseitig nur auf die Naturtreue zu sehen, so muß man sich gerade bei ägyptischen Bildwerken von Anfang an daran gewöhnen und darin üben, zuerst einmal ohne Rücksicht auf die

---

[1]) Der Inhalt dieses Absatzes, der im Kern schon in meinen ersten Aufzeichnungen enthalten gewesen ist, hat seine jetzige Formulierung unter dem Einflusse der bekannten Rieglschen Anschauungen erhalten, die mir erst später bekannt geworden sind. Überhaupt habe ich mich von theoretischen Betrachtungen anderer solange bewußt möglichst ferngehalten, bis ich meine eigenen Gedanken genügend gefestigt zu haben glaubte.

[2]) Es lohnte wohl dies in einer besonderen Arbeit zu verfolgen.

Natur den Blick auf den Aufbau der Werke in sich, den Gang der Linien und die Verteilung und den Aufbau der Massen und Flächen zu richten, also etwa auf die Äußerungen derjenigen Kräfte im Kunstschaffen, die in den Werken der Architektur und der Ornamentik am klarsten hervortreten, aber in jedem andern Kunstwerk ebenso wirken.

Zur Entscheidung der sehr wichtigen Frage, ob sich ägyptische Künstler bewußt vom Kopieren der Natur ferngehalten haben, also zur Frage des Stilisierens in der ägyptischen Kunst, haben uns die Funde der Grabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Tell el-Amarna durch den Inhalt des Bildhauerateliers des Thutmosis das bedeutendste Material gebracht[1]. Trotzdem dies Material zu beweisen scheint, daß wenigstens die Künstler Amenophis' IV. sich der Natur bewußt selbständig gegenüberstellten, so würde doch gewiß jeder ägyptische Künstler die Zumutung von sich gewiesen haben, daß er nicht die Natur wiedergebe. Er würde vielleicht geantwortet haben[2], daß er eben die wahre, nicht durch Zufälligkeiten getrübte, erstehen lasse. In diesem Zusammenhang mag auf das hübsche Wort hingewiesen werden, mit dem das ägyptische Volk die Bildhauer bezeichnet. Es nennt sie *seᶜench*, d. h. eigentlich »Beleber«.

Auch unser Urteil über Kunstwerke beruht zu einem gewissen Teile darauf, wie es gelungen ist, die beiden so eng miteinander verschlungenen und doch einander widerstreitenden Aufgaben, die der nachahmende Trieb und der schöpferische stellen, zu einer Lösung zu bringen. Kein Künstler, keine Zeit kann endgültige Lösungen bringen, die für andere und spätere ebenso gelten. Selbst die Wiederaufnahme älterer Lösungen, älterer Stile, kann nie das Alte reproduzieren, sondern schafft doch immer etwas Neues auch in der Reproduktion.

Auf einigen Gebieten scheint auch jedem von uns den Ägyptern auf ihre Weise eine Lösung gelungen. Ganz zu schweigen von der Baukunst, die ja der Natur fast ganz frei gegenüber steht, haben sie in ihren besten Statuen und Tierfiguren und in der Ornamentik im weitesten Sinne, besonders aber im Pflanzenornament, ewig Dauerndes geschaffen. Gerade ein Beispiel aus dem Pflanzenornament kann vielleicht am besten veranschaulichen, worum es sich bei diesen Betrachtungen handelt. Das Papyrusornament soll natürlich eine Nachahmung der Papyruspflanze sein. Aber die künstlerische Tat liegt nicht im geringsten in der Wahl und dem Kopieren des Motivs, sondern natürlich erst darin, daß man diese Linien, die so, in dieser Form, niemals in der Pflanze rein vorhanden sind, aus ihr zu entwickeln verstanden hat.

Auf anderen Gebieten, vor allem, wenn die Zeichenkunst die Vermittlerin sein sollte, scheinen den meisten von uns, die wir auf dem Boden der griechischen Kunst[3] erwachsen sind, so reine Gebilde nicht immer zustande gekommen zu sein. Hier sind für uns die Ägypter oft bis nahe an die Lösung des Problems

[1]) Vgl. meinen Aufsatz in den Amtl. Berichten aus den Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXXV, S. 143. (Wiederabgedruckt in diesem Bande S. 73 ff.) — [2]) Vgl. meinen ersten Aufsatz: Scheinbild oder Wirklichkeitsbild (ÄZ. 48, 134 ff.). — [3]) Im Sinne meines vorigen Aufsatzes.

gedrungen, haben die Mittel dazu teilweise schon gefunden, dann aber, so scheint es uns, haben sie versagt, und erst den Griechen war es vorbehalten, auch hier eine, vorläufig wieder einmal endgültige Lösung zu finden.

Solch ein Urteil ist nicht ganz gerecht, denn welche Summe von fruchtbarer künstlerischer Arbeit auch in diesem Teile der ägyptischen Hinterlassenschaft steckt, in dem der Widerspruch mit der Natur oft allzugroß scheint, wird keinem aufmerksamen und empfänglichen Beobachter entgehen. Wer von der frühen deutschen, oder italienischen oder von der archaischen griechischen Kunst herkommt, dem wird ja eine solche Betrachtungsweise nicht fremd sein. Er weiß, daß recht oft etwas, was man obenhin primitiv verzeichnet und naiv nennen möchte, in der vorliegenden Form gerade erst das Ergebnis künstlerischer Arbeit ist. Wir brauchen so etwas nicht immer als Vollkommenes und für uns Vorbildliches anzustaunen, aber sollen anerkennen und verstehen, was damit geleistet ist.

Nimmt man alles zusammen, so ist es wohl nicht zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß es im ganzen Altertum außer den Griechen kein Volk gegeben hat, das so den Namen eines Künstlervolkes verdiente, das so reichen und reinen künstlerischen Instinkt besessen hat wie die Ägypter, selbst die Euphratländer sind davon nicht ausgenommen. Und dazu ist bei den Ägyptern auf den Höhepunkten der Entwicklung, ich denke dabei besonders an die 18. Dynastie, wo wir das vielseitigste Material haben, die Kunst so sehr ein Lebensprinzip des ganzen Volkes, daß sie das ganze Schaffen durchdringt und unter den Händen der Ägypter alles, bis auf die Geräte des täglichen Lebens herab, eine künstlerische Form annimmt. Man braucht z. B. nur eins der wundervollen Totenbücher der 18. Dynastie in die Hand zu nehmen, etwa das des Juje, des Schwiegervaters Amenophis' IV., um zu empfinden, daß hier an Ausstattung eines illustrierten Buches etwas absolut Vollkommenes erreicht ist, dem anderes wohl gleichkommen, aber nicht den Rang ablaufen kann. Wir würden auch schon aus der Form einiger Möbelstücke, wenn uns nichts weiter erhalten wäre, eine Ahnung bekommen, welche Höhe der Formkultur damals erreicht worden ist. Nur im späteren Griechenland und etwa zur Zeit der italienischen Renaissance können wir Ähnliches beobachten.

Wir haben gesehen, daß die Grundlinien im Charakter der ägyptischen Kunst unter der 2. und 3. Dynastie gezogen sind, und müssen nun noch einen Augenblick bei der Frage nach den schaffenden Kräften dieser Bewegung verweilen. Hätten wir es mit der Kunst eines anderen Volkes zu tun, so läge die Beantwortung auf der Hand. Bei Ägypten aber ist man so lange gewöhnt gewesen, nicht einfache, überall gültige Vorgänge anzunehmen, sondern irgendwelche geheimnisvollen Mächte ins Spiel zu bringen, daß wir auch hier noch einige Vorurteile aus dem Wege räumen müssen.

Blicken wir noch einmal auf die Pariser Schiefertafel mit dem Stier, und zwar besonders auf die Behandlung der Muskulatur an Kopf und Beinen, so sehen wir klar, daß diese archaische Kunst stark auf dem Wege war, in Manier zu erstarren. Wir sehen deren letzten Ausläufer in den Reliefs am Throne der Chephrenstatuen, die man in ihrer seltsamen Unnatur früher, als man die archaische Kunst nicht kannte, nicht in den Zusammenhang einordnen konnte[1]. Die Entstehung der neuen Kunst bedeutet also eine Rückkehr zur Natur und Vereinfachung, und es ist verständlich, daß die ersten Werke ruhiger und beinahe kühler wirken als die alten. Auch hier mag die Architektur ein Beispiel liefern für den Vorgang. Gerade in der Zeit der 3. Dynastie ist die erhaben einfache Architekturform der glatten vierseitigen Pyramide entstanden. Wie lange hat man diese für die primitivste und natürlichste, weil theoretisch einfachste, erklärt; und doch wissen wir heute, daß sie nicht die einfache Anlehnung an die Form eines Steinhaufens ist, sondern erst durch die bewußte Arbeit von Jahrhunderten über verschiedene Zwischenformen gewonnen ist.

Daß die Verhaltenheit der ersten neuen Werke alles andre ist als eine Erstarrung, sondern nur Sammlung und die nötige Vorbedingung zum Schaffen des neuen Lebens, ist klar. Man braucht nur einen Blick auf den Reichtum zu werfen, mit dem dieses in der nächsten Folgezeit quillt und der im geschichtlichen Ablauf seiner Ausdrucksformen Differenzen umfaßt, die relativ nicht geringer sind als die innerhalb der Geschichte der griechischen Kunst. Wir können ruhig alle Theorien, die diese angebliche Erstarrung zur Zeit der 3. Dynastie in Rechnung ziehen, beiseiteschieben: die auch historisch ganz unmögliche, neuerdings aufgestellte, die mit dem Eindringen eines fremden Volkes rechnet und eine Parallele mit dem Absterben der ägyptischen Kunst beim Eindringen der griechischen zieht[2]; aber auch die alte von strenger harter Priestermacht, die der Kunst einengende Gesetze gegeben habe. Der Einfluß der Priesterschaft auf die Entwicklung der Kunst in Ägypten scheint im allgemeinen bedeutend überschätzt zu werden. Auch bei Gelegenheiten, wo er auf den ersten Blick evident scheint, wie z. B. bei dem jähen Bruch mit der Kunst Amenophis' IV. Aber das einzige Sichere an diesem Vorgang ist eben nur das Zusammentreffen eines Vorganges auf religiösem Gebiete mit einem auf dem Gebiete der Kunst. Gewiß, wenn dort die Reaktion in der Kunst zugleich einsetzt mit der im Kultus, so liegt das daran, daß die letzte Phase der Kunstentwicklung unter Amenophis IV. untrennbar mit der ver-

[1]) Auf diese Reliefs hat zuerst Borchardt die Aufmerksamkeit gelenkt in seinem Aufsatz über das Alter der Chephrenstatuen (ÄZ. 36, 1). Aber seine zu formalistische Behandlung des Themas litt an dem methodischen Grundfehler, der auch in seinem Widerruf bei Hölscher, Das Grabdenkmal des Königs Chephren S. 90ff., nicht berührt wird, daß er sich nämlich nicht gefragt hat, wie denn derartige Reliefs gerade in die Kunst der Spätzeit hätten eingeordnet werden können. Daß für die eigentlichen Statuen die Heranziehung einer Statue der Äthiopenzeit ein stilistischer Mißgriff war, hat v. Bissing (Bissing-Bruckmann, Denkmäler, Text zu 60—61 Spalte III) mit Recht betont.

[2]) Spiegelberg, Geschichte d. ägypt. Kunst, 1903, S. 5.

haßten Person des Reformators verbunden war. Aber es ist nicht zu vergessen, daß diese letzte Phase eine Richtung angenommen hatte, die auf den weitaus größten Teil des ägyptischen Volkes und wohl auch seiner Künstler wie ein Schlag ins Gesicht wirken mußte. Man kann sich schwer denken, wohin es auf diesem Wege weitergehen sollte. Diese in Karikatur entartende Kunst mußte einen sehr energischen Rückschlag hervorrufen. Daß da die religiös Orthodoxen auch in der Kunst mit der rückläufigen Bewegung gingen, ist klar. Aber diese Bewegung wäre eben auch wohl ohne sie eingetreten. Gegen gewisse Richtungen in unserer modernen Kunst stehen ohne Zweifel alle religiös Orthodoxen auf der Seite der Freunde der alten Art. ohne daß man in ihnen nun auch die treibenden Kräfte für eine künstlerische Reaktion sehen wird. Anders ist es im alten Ägypten auch nicht gewesen. Erst rund 200 Jahre nach Amenophis IV. scheinen sich die Verhältnisse bedeutend zu ändern und scheint der Einfluß der Priesterschaft auch auf diesem Gebiete wie auf dem politischen stark zu steigen. Doch kann dieser Einfluß auch vielleicht nur eine Täuschung sein, die durch die Einseitigkeit der erhaltenen Denkmäler hervorgerufen ist. Jedenfalls kann bis gegen das Ende des neuen Reiches hin kaum von hinderndem Einfluß der Priesterschaft in der Kunst die Rede sein. soweit es sich nicht um die eigentliche religiöse Tempelkunst handelt. Und gar mit der Entstehung der neuen Kunst im Anfange der Geschichte haben Priester als solche nichts zu tun.

Viel wichtiger ist die andere große Macht des ägyptischen Altertums, das Königtum, für die Entwicklung der Kunst gewesen. Wir haben zu Anfang gesehen, welche Bedeutung die Schwäche oder Kraft der regierenden Gewalt für den Wohlstand des Landes gehabt hat und damit auch für alle Äußerungen der Kultur. Aber abgesehen von diesen unpersönlichen Wirkungen glauben wir doch auch bei den bedeutenderen Herrschern ein persönliches Verhältnis zu den Kunstwerken zu sehen, die unter ihrer Regierung entstehen. Bei der außerordentlichen Konzentration der Kräfte des Landes in der Hand der Könige ist es ja auch nicht verwunderlich, daß ihre Neigungen und Abneigungen sich durch die Auswahl der Künstler auch in der Kunst bemerkbar machen. Es wird kaum ohne Absicht sein, daß öfter Baumeister und andere Künstler in den Inschriften von sich sagen, daß sie vom Könige erzogen oder von ihm ihre Anweisungen erhalten hätten. Man hat nicht ohne ein gewisses Recht gesagt. daß wir, wie von einem Stile Ludwigs XIV. gesprochen wird, in demselben Sinne auch die Namen Thutmosis, Amenophis, Ramses und andere als Träger einer bestimmten Kunstrichtung gebrauchen dürfen[1]. Einen für uns recht sonderbaren Ausdruck findet diese persönliche Beziehung der Könige zur Kunst in gewissen Zeiten, etwa der Amenophis' III. und IV. darin, daß die Züge des Königs, soweit es geht, auch in die Bildnisse seiner Untergebenen hineingearbeitet werden.

[1]) Spiegelberg, Geschichte d. ägyt. Kunst S. V.

Aber was wären diese Könige in der Kunstgeschichte ohne die eigentlichen Künstler? Wenn der Leser im obigen raschen Überblick die ägyptische Kunst hat entstehen, wachsen und vergehen sehen, so hat er dabei vielleicht über die angegebenen Jahreszahlen hinweggelesen, so daß ihm nicht klar zum Bewußtsein gekommen ist, daß wir fast viertausend Jahre durchlaufen haben. Um so besser. Denn so wird ihm zwar aufgefallen sein, daß dieser Lauf wohl mancherlei Eigentümliches gezeigt hat, er wird aber nicht den Eindruck von etwas Abnormem haben. Es zeigt sich auch hier wieder, daß das Leben der Kunst bei allen Völkern, wenn sie sich ungestört entwickeln können, und zu allen Zeiten, nach einem gewissen, immer wiederkehrenden Gesetze vor sich geht. Wir haben am Anfange eine lange Zeit, in der von wirklicher Kunst noch kaum die Rede sein kann, und dann folgt die Entwicklung, die wir alle besonders gut aus der griechischen Kunst kennen. Erst eine Periode, deren archaische Werke zwar oft großen Reiz haben, aber im ganzen doch nur die Vorstufen für die Blütezeit sind. Am Ende dieser archaischen Zeit geschieht es, daß einige wenige Generationen bedeutender Künstler, von ihrer Zeit begünstigt, bald eine Höhe des Schaffens erreichen, die von der folgenden Zeit wohl manchmal wieder berührt, aber im ganzen eigentlich nie überboten wird. Ihre Werke legen wie mit einem Schlage den Rang des betreffenden Volkes in der Kunstgeschichte der Menschheit fest. Das Volk hat erst damit wirklich seine künstlerische Sprache gefunden[1].

Gegen diesen raschen und mächtigen Schritt im Übergange von der archaischen zur reifen Kunst erscheint alles Spätere nur wie die intensivere Durchdringung eines damals im Sturme eroberten weiten Gebietes. Es wird nun ein Strich Landes nach dem andern angebaut, hier und dort der Kreis der Grenze gerundet. Man lernt die erworbenen Mittel immer mehr verfeinern und gewandter ausnutzen, entdeckt neue Themata für ihre Anwendung, aber die Werke der großen Schöpfer behaupten neben den besten dieser späteren Leistungen ihren Platz, ja wirken öfter noch später anregend nach. Sind dann schließlich alle Wege durchmessen, nähert sich die Schöpferkraft des Volkes ihrem Ende, so entsteht bei der Übersättigung an virtuosen Werken eine Sehnsucht nach den Zeiten der Jugend. Man findet seine Freude daran und das Heil darin, die Werke der ältesten Vorfahren nachzuahmen und in ihren Formen weiter zu schaffen, bis dann allmählich die Kraft ganz erlischt und am Ende selbst die technische Fertigkeit verloren geht.

Die Parallele zeigt uns, wie wir uns die Entstehung der neuen Kunst in Ägypten zu denken haben. Wir sehen, daß der große Schritt, den die griechische Kunst um 450 v. Chr. getan hat, für die ägyptische etwa in die Zeit der 2. und 3. Dynastie, also um das Jahr 3000 v. Chr., fällt. Damals also müssen in Ägypten hervorragende Künstler gewirkt haben, die, im vollen Besitze des Erbes

[1]) Es scheint ähnlich auf allen Gebieten der Kunst zu gehen. Man denke z. B. an die Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert.

ihrer Väter, dieses in neue Formen gegossen, gereinigt und gesichtet und mit neuem Geiste erfüllt haben, und damit erst das geschaffen haben, was wir »die ägyptische Kunst« nennen und was seine erste reiche Entfaltung unter der 4. und 5. Dynastie, zur Zeit der Pyramidenerbauer, erreicht hat. Den richtigen Eindruck, daß damals etwas wirklich Neues geschaffen ist, darf man sich nicht durch Versinken in der archäologischen Kleinarbeit, so unbedingt nötig diese ist, wieder verdunkeln lassen. Sie kann uns mit Leichtigkeit nachweisen, daß tausend Fäden von der alten Kunst zur neuen hinüberleiten. Wie sollte das auch anders sein, da ja die Schöpfer der neuen Kunst nicht einfach aus dem Nichts geschaffen haben, sondern auf den Schultern der Besten ihrer Vorgänger standen.

Noch drei weitere Höhepunkte lassen sich danach in der ägyptischen Kunstgeschichte unterscheiden: das mittlere, das neue Reich und die Spätzeit. Dreimal also hat sich die Kunst mit beispielloser Zähigkeit aus dem Verfall immer wieder erhoben. Dabei ist es wohl allgemein menschlich, aber für ägyptische Kunst und ägyptisches Wesen besonders charakteristisch, daß diese Erhebungen fast immer unter mehr oder weniger enger Anlehnung an die ältere Kunst vor sich gehen. Die fast eigensinnige Festigkeit im Halten des Althergebrachten, die es dem Ägypter fast nie gestattet, bei neuer Erkenntnis die alte zu verwerfen, sondern ihn oft veranlaßt, beides, selbst wenn es sich widerspricht, zu bewahren, zeigt sich auf allen Gebieten. Doch kann man in der Kunst sagen, daß hier diese Anlehnung meist eine bald entbehrlich werdende Stütze ist, nur die Vorbereitung auf die Gewinnung neuer eigener Ausdrucksformen. Solange die ägyptische Kunst in sich lebendig war, bedeutet jeder neue Aufschwung auch in irgendeiner Richtung eine Steigerung der Ausdrucksfähigkeit. Die oft geäußerte Meinung als ob die ägyptische Kunstgeschichte seit dem alten Reiche eigentlich nur einen allmählichen Verfall darzustellen habe, ist sehr oberflächlich. Porträte wie die besten des mittleren Reiches und die Amenophis' IV. oder wie die des Berliner Trauerreliefs aus der 19. Dynastie wären im alten Reiche unmöglich gewesen.

Sind nach unserer Annahme bestimmte Persönlichkeiten die Schöpfer der neuen ägyptischen Kunst, so liegt die Frage nahe, wo denn jene Künstler gewirkt haben mögen. Doch sehen wir bald, daß wir mit unserem geringen Material diese Frage zur Zeit noch nicht beantworten können. Nur die Vermutung sei gestattet, daß die nationale Kunst der Ägypter etwa in Memphis geboren sein mag. Memphis scheint ja als führende Stadt in der ganzen ägyptische Kunstgeschichte eine viel größere Rolle gespielt zu haben, als es uns die zufällige Erhaltung der Denkmäler jetzt vorspiegelt. Mit dieser Führerschaft hängt es auch wohl zusammen, daß der Gott dieser Stadt, Ptah, den die Griechen bezeichnend Hephaistos nannten, schon sehr früh zum Künstler unter den Göttern und zum Schutzpatron der Künstler im ganzen Lande geworden ist, und daß sein Oberpriester den Titel »Oberleiter der Künstler« führt[1].

[1]) Ich nehme also an, daß die Sache umgekehrt liegt, wie Erman (Ägypt. S. 553) sie auffaßt.

Auch wer jene Künstler waren, wissen wir nicht, und würden es auch kaum wissen, selbst wenn uns mehr aus den Anfängen der neuen Kunst erhalten wäre, oder wenn wir eine ägyptische Überlieferung über die Geschichte dieser Anfänge hätten.

Denn von den heiligen Büchern, die die späteren Maler und Bildhauer gewiß ebenso besessen haben wie die anderen Künste und Wissenschaften, ist uns nichts erhalten, und wir können uns nur ein undeutliches Bild von ihnen machen. Einzelne Klänge aus ihnen glaubt man gelegentlich in den Inschriften zu hören, so etwa in den Worten einer bekannten Inschrift aus dem mittleren Reiche im Louvre[1], deren Sätze wie Kapitelüberschriften aus alten Büchern klingen. Gewiß viel wertloses Zeug, aber sicher auch viele wissenswerte Dinge sind uns mit ihnen verloren. Doch selbst wenn wir sie hätten, würde darin wohl kaum von den geschichtlichen Personen der Künstler die Rede sein. Wir würden wohl etwa lesen, daß damals »die uralten Schriften mit den Worten des Gottes Ptah wieder aufgefunden« seien, und die Werke der Künstler ermöglicht hätten. In den Annalen des Reiches ist nach dem, was wir wissen, oft von der Ausführung von Kunstwerken die Rede gewesen, aber auch da unzweifelhaft ohne die Namen der Künstler. Immerhin ist es für solche Fragen doch erwähnenswert, daß noch die Spätzeit z. B. gute geschichtliche Kunde von dem Wirken des Imhotp, des Baumeisters des Königs Zoser aus der dritten Dynastie, hatte.

Die Werke selbst mit dem Namen des Meisters zu versehen, war im allgemeinen bei den ägyptischen Künstlern nicht Sitte. Aus der ganzen ägyptischen Kunstgeschichte können wir ja überhaupt nur vier oder fünf mit Meisternamen bezeichnete Kunstwerke, die wirklich so genannt zu werden verdienen, nachweisen. Das unterblieb nicht etwa, weil die Künstler von sich und ihrer Kunst gering dachten. Wir wissen aus vielen Inschriften, mit welchem Stolz die Künstler von sich und ihren Werken reden und welche angesehene Stellung sie in der Gesellschaft hatten, eine höhere als z. B. etwa in Griechenland. Aber sie fühlten sich stets, oft nicht zum Vorteil ihrer Kunst, mehr als Glieder einer großen Organisation oder Zunft denn als einzelne Persönlichkeiten. Es ist kein Zufall, daß wir unter den ägyptischen Künstlertiteln so sorgfältig unterschiedene Grade finden. Es wird ja wohl allmählich der Kunstgeschichte gelingen, auch in Ägypten die Künstlerindividualitäten zu sondern, aber wir werden uns doch meist mit Namen wie »Meister der Puntexpedition von Der el-bahri« u. a. begnügen müssen, wie man es auf anderen Gebieten oft genug muß.

So werden wir also auch die Namen jener Künstler der zweiten und dritten Dynastie wohl nie erfahren. Ihre Schöpfung aber wirkte durch die Jahrtausende nach, und zwar, wenn wir von der religiösen Kunst absehen, nicht gestützt durch irgendwelche außerhalb der Kunst liegenden Mächte, son-

[1]) Louvre C. 14.

dern lediglich durch innere Kraft, durch das ihr innewohnende Gute. Wir werden im Verfolg unseres weiteren Themas sehen, daß nicht einmal im Formalen der Zeichenkunst, die doch am leichtesten unfrei gehalten werden könnte, ein solcher Zwang bestand, daß vielmehr auch darin langsam, aber ständig Neues geschaffen wurde, solange die Kraft reichte. Starke Talente haben kaum mehr als anderswo Hindernisse gefunden, wenn sie etwas Neues in neuer Form zu sagen hatten. Für schwache Talente aber, vor allem in Zeiten des Nachlassens der Kraft, war es unmöglich, diesen Fortschritten zu folgen, und sie arbeiteten immer nach altbewährter Art und Regel weiter, so daß man da wirklich von starren Gesetzen reden kann. Doch man soll auch hier die positive Seite dieser Erscheinung nicht gering schätzen. Wenn die alte Zeit die Formen gesichtet und Typen aufgestellt hat, Muster und Regeln für die Proportionen gegeben hat, wie das unzweifelhaft mindestens schon in der 5. Dynastie geschehen ist, so ist dadurch für mäßige Geister der handwerksmäßige Betrieb der Kunst, zu dem die Natur des Ägypters leicht neigte, sehr nahe gelegt. Aber es ist dadurch auch ermöglicht, daß gerade dieser Betrieb durch gute Schulung auf einer recht hohen Stufe gehalten wurde. Es gehört in Ägypten schon ein sehr hoher Grad von Unfähigkeit des Herstellers dazu, um ein Werk als durchaus verfehlt erscheinen zu lassen. Man versteht nun, warum in Ägypten selbst mäßige Arbeiten fast stets etwas Sicheres und selbst Angenehmes haben können.

Daß solche mäßigen Werke in einem Lande wie Ägypten, das so enorme Anforderungen an die Produktionskraft der Künstler für öffentliche und private Zwecke stellte, in außerordentlicher Menge vorhanden sind, und vor allem in unseren Sammlungen, die ja auch stark kulturgeschichtliche Interessen haben müssen, sich breit machen, ist klar. Um so mehr aber ist es Pflicht aller Kundigen, immer wieder den Versuch zu machen, aus dieser Masse die wirklichen Kunstwerke herauszuheben. Die Kunstgeschichte darf nicht zu einer Geschichte der Mittelmäßigkeit werden. Auch sie, sofern sie wirklich Geschichte der lebendigen Kunst ist, läuft stets nur auf einer schmalen Linie. Sie hat mit den besten Leistungen eines jeden Zeitalters zu tun, und die tieferstehenden sollen ihr nur dienen, jene desto besser zu begreifen: sie hat immer wieder auf jenen schmalen hohen Grat zurückzuführen.

Die Tiefendimension in der Zeichnung des alten Reiches.

Von Luise Klebs.

Mit 14 Abbildungen im Text.

Bei einer Zusammenstellung der Reliefszenen des a. R., die demnächst veröffentlicht werden soll, sind mir verschiedene Probleme der Perspektive entgegengetreten. Eine ausführliche Erwähnung dieser etwas schwierigen Dinge würde den Rahmen eines Verzeichnisses überschreiten, das nur eine kurze Inhaltsangabe der Szenen geben will. So möchte ich sie hier im Zusammenhang besprechen.

Die Ägypter kannten keine zeichnerische Wiedergabe der Tiefendimension im Sinne einer Perspektive, und Begriffe wie Augpunkt, Fluchtpunkt der unter sich parallelen Horizontalen und Distanzpunkt waren ihnen völlig fremd. Sie zeichneten Menschen, Tiere und Dinge möglichst klar in der Silhouette, also in einer Ebene, und gaben dabei eine Andeutung der Tiefenwirkung nur dadurch, daß sie solche Silhouetten staffelartig neben- und übereinander[1] klebten. Zum Beispiel zwei Rinder, die nebeneinander gehen, werden wie eine Silhouette mit doppelter Kontur an der einen Seite gezeichnet, ohne die geringste Tiefendimension für die Füße des zweiten Rindes. Alle acht Füße — wenn es vier Rinder sind, 16 Füße — stehen auf derselben Linie, so daß man nicht von einer Wiedergabe der Tiefendimension reden kann, sondern nur von einer deutlichen Angabe der Zahl der Rinder.

Sehen wir von der greifbaren Tiefendimension der Reliefserhöhung ab, und fragen wir uns, wie hat der ägyptische Künstler versucht, auf der zwei dimensionalen Wand die Illusion der dritten Dimension zu erwecken, so finden wir, daß er bemüht ist, diese dritte Dimension in sein zweidimensionales System aufzunehmen.

Er versucht zuerst, sich die Tiefendimension des Raumes klarzumachen, indem er die Grundfläche, sei es einer Landschaft oder einer Halle, eines Geflügelhofes, Teiches oder was es sei[2], aus ihrer horizontalen Lage aufrichtet und wie eine Wand aufstellt. Auf diesem so gewonnenen Grundriß werden dann die einzelnen Szenen und Dinge in der Umlegung aufgezeichnet und eventuell in »Register« übereinander aufgetürmt. Was auf der Grundfläche vorn steht, wird das untere Register einer Szenenanordnung, der Mittelgrund steht höher und, was im Hintergrund auf der Fläche zu sehen ist, kommt auf der Wand nach oben. Dabei bleibt meist die Größe der Figuren in allen Registern gleich.

[1]) Vgl. die übereinander gestaffelten Konturen der Rinder schon Petrie, Medum T. XVIII, die spielenden Kinder Davies, Ptahh. I. T. XXIII.

[2]) Vgl. die aufgeklappten Stuhl- und Bettflächen Quibell, Exc. Saqq. 1911/12 T. XVIII. XIX; Petrie, Medum T. XX. XXIV.

Im Grunde braucht man ja nur, um diese Anordnung zu verstehen, einen sehr hohen Horizont anzunehmen, mit dem sich die Künstler aller Zeiten geholfen haben, um Überschneidungen zu vermeiden und möglichst viel sichtbar zu machen[1].

Ein weiterer wichtiger Schritt in der Erkenntnis der Perspektive, der die wirkliche Lösung des Problems anbahnt, ist die verkleinerte Darstellung der Dinge im Hintergrund. Daß die ägyptischen Künstler zum Teil auch diesen Schritt getan haben, wird im II. Abschnitt gezeigt werden. Im III. Abschnitt sind einzelne Beispiele von wirklicher perspektivischer Verkürzung einzelner Figuren und Dinge angeführt.

I.

Das Zeichnen der Grundfläche als Grundriß.

Die Landschaft.

Maspero hat schon (Ägypt. Kunstgeschichte 1889, übers. von Steindorff S. 178) beobachtet, daß der untere Teil der Wand, Davies, Ptahh. I T. XXI, in der Weise angeordnet ist, daß er eine zusammenhängende Landschaft bildet.

[1]) Die kretisch-mykenische Kunst hat die Tiefe genau so als Grundriß wiedergegeben und die Figuren in der Umlegung gezeichnet, vgl. die Dolchklingen im Bulletin de Correspondance hellénique Bd. X 1886 (den Fluß T. 1, die Wüste T. III 6). Dasselbe gilt von der Freskomalerei in Tiryns II, 1912 T. XIII und S. 124, die allerdings Rodenwaldt ganz mißversteht (S. 123. 125). Die Szene zeigt, wie ein Eber, von drei Hunden gehetzt, über den Grundriß eines sumpfigen Röhrichts läuft, das mit kriechenden Pflanzen bedeckt ist. Es fehlen hier aber die Register. Dagegen übernahmen die Griechen in ihrer frühen Vasenmalerei die streifenartige Anordnung, bei der alle Füße der Menschen und Tiere auf der Grundlinie stehen, und erst im 5. Jahrhundert machen sie sich davon frei und setzen ihre Figuren auf welliges Terrain, hinter dem sie zum Teil verschwinden und schaffen so einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund ohne trennende gerade Linien. Daß die Griechen eine empirische Kenntnis der Perspektive (Euklid) angewandt haben, ist bekannt, auch daß sie theoretisch den Fluchtpunkt und Horizont kannten. Andere Zeiten aber haben sich genau so wie die Ägypter geholfen und einen übermäßig hohen Horizont gezeichnet. Ich erinnere an die byzantinische Kunst, an die Elfenbeinschnitzereien des Mittelalters, ja noch Duccio und Cimabue haben die Engel um den Thron der Maria übereinandergetürmt; ich erinnere an die Abendmahlstische, deren Platten wie aufgeklappt erscheinen, um das Daraufliegende sichtbar zu machen, an das Bett der sterbenden Maria, in dem sie, fast aufrechtstehend, liegen muß usw. Einzelne Künstler, wie z. B. van Eyck, haben allerdings so richtig gesehen und ein solches Gefühl für Perspektive gehabt, daß man vermutet hat, sie hätten wirklich Gesetze der Perspektive angewandt, vgl. J. Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung der Gebrüder van Eyck. 1904. Dagegen hat ein Zeichner wie Dürer sein Leben lang schwer mit der Erkenntnis der Perspektivgesetze gerungen (vgl. L. Klebs, Dürers Landschaften und Perspektive, Repert. f. Kunstwissenschaft XXX, S. 405). Er klagt einmal, die Alten und der Vitruvius hätten sie noch gekannt, aber sie seien verloren gegangen. Erst im 15. Jahrhundert wurden in Italien Gesetze für eine perspektivische Raumgestaltung gefunden, die von da an als eine große Konvention die Kunst Europas beherrschten. Einzelne moderne Künstler schieben sie mit mehr oder weniger Recht beiseite, weil sie das verschiedenartige individuelle Sehen allzusehr beeinflußt, und stellen sich wieder auf den Standpunkt der Primitiven, so daß wir bei ihnen manchmal Gelegenheit haben, perspektivische Darstellungen zu sehen, die uns an die alten Ägypter erinnern.

Im Vordergrunde — also im untersten Register — ist der Nil dargestellt mit den Papyrusbooten, im zweiten Register der Sumpf, in dem das Schlagnetz zum Vogelfang aufgestellt ist und dahinter, im dritten Register, werden Boote gebaut, Fische getrocknet und Seilerei betrieben. Noch ein Register höher — also ganz fern — liegt der Rand der Wüste mit der Jagd auf wilde Tiere. Dieselbe Anordnung zeigt schon Petrie, Medum T. IX (unten das Fruchtland mit einem Rind, oben die Jagd in der Wüste)[1]. Wie früh schon die einzelnen Register als Vorder-, Mittel- und Hintergrund benutzt wurden, zeigt Petrie, Medum T. XXVII, wo der Verstorbene an der Leine seine Hunde führt, die nebeneinander vor ihm über drei Register laufen[2]. Es lassen sich viele Beispiele finden, deren Szenen zusammengehören und denen eine perspektivische Absicht zugrunde liegt[3].

Hof oder von Säulen getragene Halle.

Der Verstorbene sitzt mit seinem »Fliegenwedel« feierlich in dem manchmal von einer Säulenhalle umgebenen Hof und sieht zu, wie vor ihm musiziert und getanzt wird oder wie die Dorfältesten zur Abrechnung herbeigeführt werden, wie die Gaben gebracht und im Hintergrund unter der Säulenhalle aufgestellt werden. Auf der Grundfläche des Hofes stehen im Vordergrunde Musiker und Tänzer, die Opfergaben sind im Hintergrund, also oben an der Wand, angeordnet, vgl. LD. II 41. 52. 53 u. a. Die Schwierigkeit, den Verstorbenen als Zuschauer im Vordergrunde zu placieren, wird gelöst, indem er an die Seite gesetzt wird. Bei der üblichen Profilstellung sieht er den Tänzern ins Gesicht, was aber nicht heißen soll, daß er sie im Gänsemarsch auf sich zukommen sieht, sondern er sieht sie nebeneinander, so wie sie für den Beschauer der Wand aufgestellt sind. Man muß sich nur klarmachen: oben ist gleichbedeutend mit hinten im Raum, besonders bei Szenen, die durch eine begrenzte Bodenfläche, also einen Hof, in dem etwas vor sich geht, oder einen Raum, in dem gearbeitet wird usw., ein zusammengefaßtes Ganzes bilden.

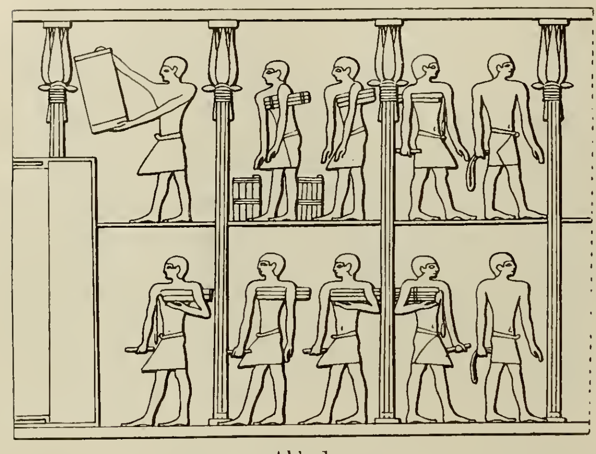
Deshalb sind auch die Szenen der Gewerbe nicht immer nebeneinander in einem horizontalen Streifen, sondern oft übereinander in verschiedenen Registern

---

[1]) Die Jagdszenen sind im alten und mittleren Reich stets oben an der Wand, also in der Ferne, gezeichnet, vgl. LD. II 46; Davies, Deir el Gebrâwi I T. XI, II T. IX und XV; Newberry, Beni-Hasan I T. XIII. XXX; II T. IV. XIII. XIV. XXX. XXXV; El Bersheh I T. VII, wo sie die ganze Wand bedeckt. T. XI, Fragmente.

[2]) Vgl. auch Davies, Ptahh. II T. XIX; Murray, Saqq. Mast. I T. XXII; Davies, Scheikh Said T. XIII u. a. Ein Rind wird von zwei Männern, die übereinander angeordnet sind, je an einem Horn gefaßt; Petrie, Deshasheh T. XVIII.

[3]) Herr Prof. Ranke, dem ich manchen guten Rat in der Disposition dieser Arbeit verdanke, macht mich auf Davies, El-Amarna V T. V im u. R. aufmerksam, wo aufsteigend der Nil, dann der Garten und Palast Echnatons dargestellt sind, die sogar ein die Register überschneidender Aufgang verbindet.


Abb. 1.
Die Schreiber in der Kanzlei des Ti. Steindorff T. 23.

angeordnet, weil eben dieses Übereinander die Tiefe der Werkstatt andeuten soll, in der gearbeitet wurde. In einzelnen Fällen, z. B. Capart, Rue de tomb. T. XXXIII, ist ausdrücklich die Werkstatt der Stein- und Lederarbeiter begrenzt, um sie von den andern zu trennen; im Hintergrunde sitzt ein Mann, der ein Stück Leder in den Händen hält. Die Kanzlei (Steindorff, Ti T. 23), in der die Schreiber über-, d. h. hintereinander, auf dem Fußboden stehen, ist eine von Säulen getragene Halle, deren Grundfläche einfach als Wand aufgestellt ist (Abb. 1)[1].

Der Geflügelhof.

Das schlagendste Beispiel dieser Art Anordnung der Tiefe ist der Geflügelhof, bei dem eine völlig naturgetreue Wiedergabe der Grundfläche als Rückwand aufgerichtet ist: in der Mitte das Wasserbassin und ringsherum der mit Körnern bestreute Hof, den zwei Wasserrinnen diagonal durchziehen. Auf dieser Grundfläche erscheinen nun, in Umlegung gezeichnet, die Gänse. Sie spazieren zum Teil um das mittlere Bassin herum (Steindorff, Ti T. 24). Der Künstler (Capart, Rue de tomb. T. LXXXIII) deutet dies nur an, vgl. die Gans oben rechts. Bei von Bissing, Gem-ni-kai I T. IX, (Abb. 2) sehen wir im linken Käfig die Tiere zum Teil mit den Füßen am äußeren Rand des Hofes um das Bassin gehen, doch ist der Künstler nicht ganz konsequent, er vermeidet, die Tiere oben, d. h. im Hintergrund, auf dem Kopf gehen zu lassen. Er dreht sie um und stellt sie für den Beschauer auf die Füße. Wir sehen Gänse im Vordergrund, im Mittelgrunde stehen sie im Wasser (vgl. das Bassin mit Lotosblüten und Fischen und stehenden Gänsen, T. X); im Hintergrunde sind sie jenseits des Bassins. Rechts und links laufen sie deutlich in die Tiefe des Bildes hinein und aus ihr heraus. Auf diesen Grundriß ist nun die Ansicht des Käfigs


Abb. 2. Die Körner auf dem Geflügelhof sind weggelassen. von Bissing, Gem-ni-kai I T. IX.

[1]) Die Federzeichnungen sind teils nach Photographien, teils nach den Umrißzeichnungen der betreffenden Publikationen von mir angefertigt worden.

aufgezeichnet. Wir sehen durch Gabelstangen hindurch, die wohl irgendein Dach tragen und die durch Netze oder durchsichtige Gitter verbunden gedacht werden müssen.

Der Sumpf mit Schlagnetz.

Dasselbe gilt vom Sumpf, in dem das Schlagnetz zum Vogelfang aufgestellt ist. Er ist rings von Lotosblüten und Pflanzen umgeben, nur läßt der Künstler hier die Pflanzen fransenartig nach allen Seiten wachsen (Leiden. Mus. a. R. T. XIV), so daß sie im Vordergrunde herunterhängen. Es kommen aber auch im Vordergrund aufrechtstehende Pflanzen vor: Capart, Rue de tomb. T. LXXXVIII, von Bissing, Gem-ni-kai I T. VIII u. a., trotzdem ist die Grundfläche aufgerichtet. Das Schlagnetz ist mitten in diesem Sumpfgrundriß aufgestellt[1].

Wasser beim Fischestechen.

Das Wasser, in dem der Verstorbene Fische sticht, erscheint mit den Fischen mitten auf dem Papyrusdickicht (Abb. 3). Hier ist die Grundfläche nur teilweise aufgeklappt und in die Höhe gehoben[2]. Einen Fortschritt in der Darstellung im n. R. zeigt der zwischen Palmen liegende kleine See, der wie eine Tafel zwischen die Bäume geschoben ist. Hier heißt es: die vorderen und hinteren, kleiner gezeichneten Palmen sind durch einen Teich in der Tiefe getrennt. (Wilkinson 1878, I 378.)



Abb. 3. Grab des Hapi. Berl. Mus. 119.

Schwieriger wird das Problem, wenn es sich um die Zeichnung eines einzelnen Gegenstandes handelt, der in die Tiefe des Raumes gehen soll. Der Künstler hilft sich aber genau so wie bisher. Er legt nicht etwa den Gegenstand, den er liegend zeichnen will, auf den Boden, sondern er zeichnet ihn stehend und klappt dann den Boden herauf. Nach unserer Anschauung steht der Gegenstand, in der Idee des Künstlers liegt er. Er deutet dieses an, indem er seinem Gegenstand durch Querlinien einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund verschafft.

[1]) Vgl. aus dem n. R. die Gartenanlage Mem. Miss. V T. XXXVIII, in der auch die Bäume und Pflanzen fransenartig um den Grundriß angeordnet sind, die Menschen aber für den Beschauer auf den Füßen stehen; vgl. auch die auf dem Kopf gehende Gans LD. II 12. — [2]) Vgl. auch die Bucht, in der ein Nilpferd liegt: Davies, Deir el Gebrâwi II T. XX.

Gefällte Bäume.

Am besten wird LD. II 108 (Abb. 4) das erläutern. Hier sind (wie Erman, Ägypten S. 600 schon sagt) stehende und gefällte Bäume nebeneinander gezeichnet, und sie sehen auf den ersten Blick ganz gleich aus. Kennt man aber die Art und Weise, wie ein ägyptischer Künstler Tiefendimensionen gibt, so werden die Querlinien, auf denen die Ziegen im Vorder-, Mittel- und Hintergrunde stehen und liegen und die Art, wie diese um den Baum gruppiert sind, sofort sagen: »Dieser Baum liegt auf dem Boden in das Bild hinein.« Man fragt sich, warum der Künstler den Baum nicht wagerecht legt, aber der Holzfäller kann ihn bei seiner Profilstellung nur so fällen, daß er ins Bild hineinfallen muß. Die

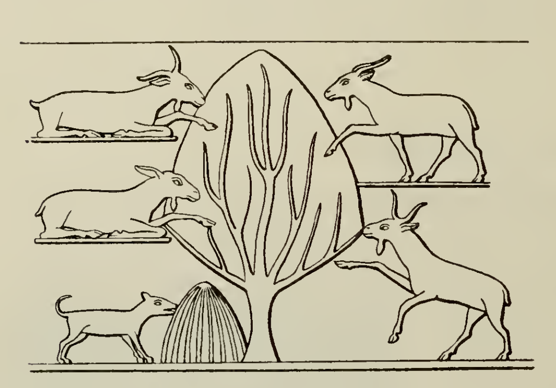


Abb. 4. Gefällter Baum. LD. II 108.



Abb. 5. Gefällter Baum. LD. II 111.

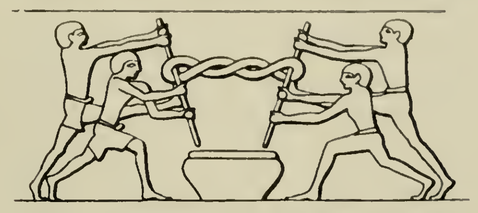
Ziegen könnten bequem das Laub an der Spitze abfressen, wenn ihr Temperament sie nicht veranlassen würde, an dem vor ihnen liegenden Baum emporzuklettern. Bei LD. II 111 (Abb. 5) sind die Querlinien, die den Mittel- und Hintergrund für die Tiere andeuten, weggelassen (vielleicht vom Kopisten übersehen, vielleicht waren sie auch, weil ursprünglich aufgemalt, nicht mehr vorhanden), und nun hängen für den naiven Beschauer die Ziegen an einem aufrecht stehenden Baum in der Luft und zappeln haltlos mit den Beinen, obgleich der Künstler ihn als liegend bezeichnet hat. Ich vermute sogar, er hat nur zu diesem Zweck die Ziegen mit den Holzfällern hinausgeschickt, um seinem Publikum zu sagen: »Dieser Baum ist gefällt.«

Die „Sackpresse“ bei der Weinernte.

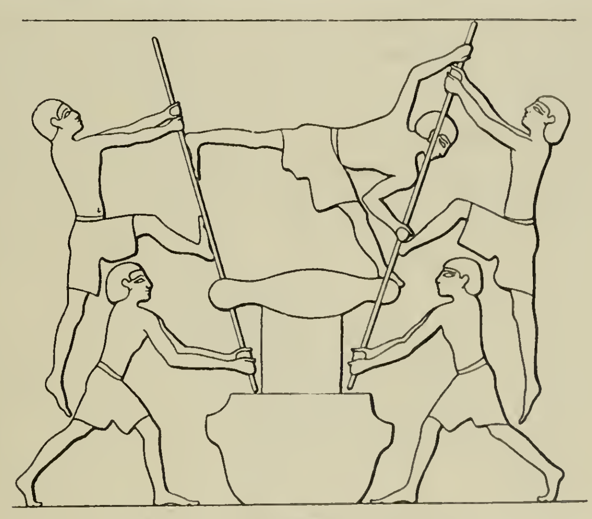
Es sind zwei Szenen, von denen die eine leicht verständlich ist, da sie mit zwei Dimensionen auskommt. Vier Männer sind im Begriff, einen mit zertretenen Trauben gefüllten »Sack« oder besser ein langes Tuch, das sie mit den Enden zusammengebunden haben, auszupressen. Sie haben rechts und links in die Schlinge je eine lange Stange gesteckt. Beide Stangen werden an jedem Ende von einem Mann gefaßt und sollen nun in entgegengesetzter Richtung

gedreht und so das Tuch gewrungen werden. Man muß im Auge behalten, daß keiner der vier Männer die Stange auch nur einen Moment loslassen darf, weil sie sonst zurückschlägt, daß also die beiden Männer an jeder Stange ihren Platz von vorn nach hinten wechseln müssen und zu diesem Zweck zwei genötigt sind, unter den Armen der andern durchzukriechen. Die einen ducken sich, die andern strecken sich so hoch sie können, um jene durchzulassen.

Diese Szene des Wringens hat der Künstler, LD. II Erg. T. XXI (Abb. 6), der an Zeichnen in der Ebene gewöhnt ist, sehr gut gegeben. Er hat den Moment abgewartet, in dem die vier Männer alle möglichst gleich weit von dem Beschauer entfernt stehen. Die Stangen stehen dann senkrecht in die Höhe und werden im Vordergrunde von allen vier Männern gehalten, im Moment, wo die einen unter den andern durchkriechen müssen. Der nächste Moment der Handlung würde eine Tiefendimension fordern, die zu geben dieser Künstler vermeidet.


Abb. 6. Sackpresse. LD. II Erg. T. XXI.

Die zweite Szene dagegen (Abb. 7), die das Strecken des fest gewrungenen Tuches darstellt, fordert die Darstellung der Tiefendimension, und sie ist durch eine Verkennung der Gesetze, welche die Darstellung der Tiefendimension beherrschen, bisher durchweg mißverstanden worden[1]. Das gewrungene Tuch, das nun eine sehr starke Drehkraft besitzt, kann nur mit wagerechten Stangen von den vier Männern über dem irdenen Bottich in die Länge gezogen werden. Ihre Kraft reicht nicht aus, es kommt ihnen ein fünfter Mann zu Hilfe, der die beiden Stangen auf einer, und zwar der hinteren Seite, auseinander drückt. Wie hilft sich nun der ägyptische Zeichner bei diesem schwierigen Problem? Genau so, wie er sich bei den Ziegen und dem gefällten Baum geholfen hat. Er macht sich einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund und bringt so seine senkrecht gezeichneten Stangen in eine wagerechte, in die Tiefe gehende Lage. Zwei Männer stehen im Vordergrund und fassen die Stangen an, um sie gegeneinander zu drücken.


Abb. 7. Sackpresse. LD. II 13b.

[1]) Während der vorliegende Aufsatz auf der Redaktion der ÄZ. lag, kam mir der Aufsatz von Montet, Recueil des trav. Bd. 35 S. 120f., zu Gesicht, in dem er für das Verständnis der Sackpresse zu dem gleichen Resultat gekommen ist.

Die beiden andern stehen im Mittelgrund und legen sich mit ihrem ganzen Gewicht zurück. Im Hintergrunde steht der fünfte Mann mit einem Fuß am Boden (nicht etwa auf dem Sack), tritt mit dem andern hinter sich gegen die eine Stange und faßt mit beiden Händen die gegenüber gehaltene, um mit seinem ganzen Gewicht die beiden Stangen auseinander zu drücken. Der Sack wird gestreckt, und der letzte Traubensaft fließt in den Bottich. Für uns, die wir an moderne Perspektivlinien gewöhnt sind, ist es eine Erschwerung, daß durch das Auseinanderdrücken der Stangen in der *Tiefe* eine entgegengesetzte Linienwirkung zustande kommt, daß die Stangenlinien, anstatt in der Tiefe zusammenzulaufen, auseinanderstreben. Der Beschauer hat nur die Basis für jeden Mann einzuzeichnen, und die Sache ist sofort klar. Ich vermute, die Basis war ursprünglich aufgemalt. Bei Steindorff, Ti T. 130 (Photographie), hängt der eine erhaltene Mann anscheinend ebenso in der Luft wie auch bei Petrie, Medum T. XXV, einer Umrißzeichnung, der wir, da sie als Korrektur für die Veröffentlichung Mariettes gezeichnet wurde, vollen Glauben schenken dürfen.

So wurde in der IV. Dynastie die Szene festgelegt. Ob spätere Künstler sie zum Teil mißverstanden, weil sie vielleicht einem Einzelfall ihr Dasein verdankte, und der fünfte Mann beim Auspressen des Sackes nicht durchaus nötig war, oder ob die Zeichnungen LD. II 49b und 53b (Abb. 8 und 9) unzuverlässig sind, weil dem Kopisten unklar war, warum die Männer in der Luft schweben, lasse ich dahingestellt. Jedenfalls wird bei LD. II 49b durch eine ganz kleine Korrektur — nur durch Aufstellen der Fußsohlen — den Männern im Mittelgrund eine Basis, anstatt auf dem Boden, auf dem Rücken ihrer Vordermänner geschaffen. Sie schweben nun nicht mehr in der Luft, sondern stehen für einen naiven Beschauer auf dem Rücken der andern. Eine größere Korrektur nach dieser Seite zeigt LD. II 53b, wo aber auch in den Nebenszenen sehr unüberlegte Dinge vorkommen[1]. Ob man die Künstler oder den modernen Kopisten dafür verantwortlich machen soll?

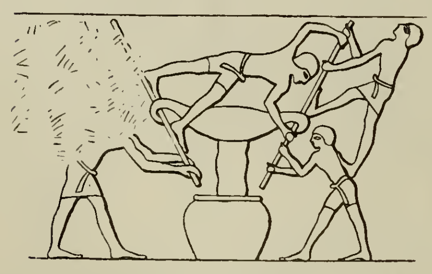


Abb. 8. Sackpresse mißverstanden. LD. II 49b.

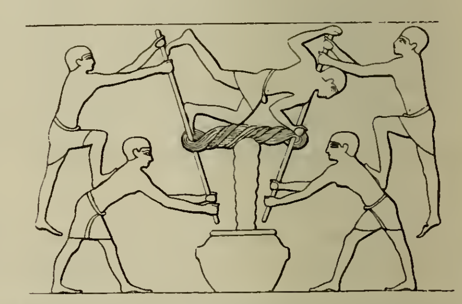


Abb. 9. Sackpresse mißverstanden. LD. II 53b.

[1]) Wir sehen bei der Traubenlese die niederen Gabelstangen, über die sonst die Weinranken in einer Art Pergola gezogen werden, lose im Boden stecken. Die Trauben werden anstatt von sitzenden Männern von stehenden oben am nächsten Register gepflückt. Beim Traubentreten halten die fünf Männer eine Stange freischwebend über ihren Köpfen. Es fehlt ihr das Wichtigste: die Stützen.

Leider hat nun Erman, Ägypten S. 278, gerade diese Szene übernommen und abgebildet. Er beschreibt sie folgendermaßen: »Natürlich wird diese Arbeit (das Auswringen des Sackes) bei jeder Umdrehung, die man den Sack machen läßt, schwieriger: zuletzt ist es nicht möglich, die Stangen weiter zu beugen, der Sack ist auf das äußerste zusammengedreht und würde bei dem geringsten Nachgeben der Arbeiter sich von selbst wieder aufwickeln. In diesem kritischen Moment entfalten die Leute ihre ganze Geschicklichkeit. Zwei halten die Stangen am unteren Ende fest, zwei andere springen ihnen auf den Rücken, fassen die Stangen am oberen Ende und ziehen sie nach hinten; ein fünfter schwingt sich sogar oben zwischen beide Stangen und stemmt sie mit Händen und Füßen auseinander. Und dieses Kunststück bleibt nicht ohne Erfolg; in dunklem Strom fließt der Wein in den unten stehenden irdenen Bottich. Das ist im a. R. allgemein das übliche Verfahren.«

Man überlege einmal, was bei dieser Auffassung einem einzigen Mann an Kraft zugetraut wird. Er hält frei über einem zerbrechlichen Bottich eine Stange in Händen, die eine so starke Drehkraft nach der einen Seite hat, daß sie den auf seinem Rücken auf einem Fuße stehenden Mann, der dieselbe Stange faßt, sofort herunterschnellen müßte; er trägt diesen Mann und noch das Gewicht des fünften, wenigstens zur Hälfte, mit frei ausgestreckten Armen und muß dabei noch die Stange nach vorwärts drücken, also dem Gewicht des auf ihm stehenden Mannes und der ganzen Energie des fünften Mannes entgegenarbeiten. Man wird zugeben, daß das kaum ein Kunststück, sondern eine Unmöglichkeit bedeutet.

Ob nicht schon in der V. Dynastie diese Art, den Wein auszupressen, durch eine andere, wie wir sie im m. R. sehen, ersetzt wurde und sie nur noch im Bilde traditionell ein längeres Leben hatte, so wie wir sie auch noch in Beni-Hassan neben der neuen, sehr klar gezeichneten Presse ganz schematisch auftreten sehen (vgl. Newberry, Beni-Hassan II T. VI u. XVI u. a.)?. Die Szene in der VI. Dynastie, LD. II 111, ist offenbar schon vom Künstler ganz ohne Verständnis kopiert, der ausfließende Saft ist auf den Sack gezeichnet, der nicht ein gewrungenes Tuch, sondern ein Ding mit zwei steifen Ösen ist usw. Hier könnte man bei naiver Betrachtung behaupten, der eine Mann stehe dem andern auf dem Kopf. Jedenfalls hat der Künstler des Ptahhotep-Grabes (Davies, Ptahh. I T. XXIII) die Szene schon in der V. Dynastie neu zu gestalten gesucht. Er läßt den Sack ans Ende der Stangen herunterrutschen, was sehr unwahrscheinlich ist, wenn er fest zusammengedreht ist. Nun fassen vier Männer im Vordergrund die Enden der aufrechtstehenden Stangen und versuchen ihn zu strecken. Der fünfte Mann kommt hier nun zwischen die Stangen in den Vordergrund. Er ist aus der IV. Dynastie übernommen, vgl. LD. II 13, wo er im Hintergrund an seiner richtigen Stelle steht.

Der Künstler des Sakkara-Grabes Nr. 1, LD. II 96, hat bei der Sackpresse den Moment des Durchkriechens gut beobachtet. Er kombiniert zwar die Szenen

des Wringens und Streckens. Er läßt deutlich den linken sich duckenden Mann nach vorn kommen und den rechten gegenüber nach hinten durchschlüpfen, nimmt aber dann, ebenso verständnislos wie der Künstler des Ptahhotepgrabes, den fünften Mann dazu, was unnötig erscheint, da der Sack noch nicht gewrungen ist. Bei der geringsten Bewegung in die Tiefe müßte der Mann ja herunterstürzen, oder er würde zerrissen werden. Mir scheint, die Künstler der V. Dynastie hatten nicht mehr Gelegenheit, diese Szenen in der Natur zu beobachten, sondern kopierten ältere Vorbilder.

Um das Kapitel über die aufgestellte Grundfläche abzuschließen, sei noch an die Querlinien innerhalb der einzelnen Register erinnert, auf denen kleine Gegenstände stehen, z. B. stellen die Töpfer ihre fertigen Krüge in Vorder-, Mittel- und Hintergrundquerlinien auf den Boden. Oder der Bierbrauer sitzt im Hintergrund und verschließt die Bierkrüge, Steindorff, Ti T. 83. Fertige Metallgefäße werden im Hintergrunde der Werkstatt aufgestellt, LD. II 49b usw. Wir finden fast bei jedem Gewerbe diese Anordnung der Dinge im Hintergrunde. — Hyänen werden gemästet, das Fleisch und die Gänse, die dazu verwendet werden, stehen im Hintergrund auf dem Boden, vgl. von Bissing, Gemni-kai I T. XI, wo auch eine Gänseherde (ohne Querlinien für jede Gans) übereinander angeordnet ist. Vgl. auch die Garben, die auf dem Felde liegen, Steindorff, Ti T. 124, LD. II 106 u. a.

Auch die aufgestellten Palmblätter der Speisetische gehören in diesen Zusammenhang[1] sowie die Spiralen der Seile beim Fischfang (LD. II 46) und der Seilerei (Davies, Ptahh. I, XXV), das Schlangenspiel (LD. II 61a) u. a.

II.

Die perspektivische Verkleinerung der entfernten Dinge.

Verkleinerung gleichgroßer Figuren im Hintergrund eines Registers.

Bei der Darstellung einer Jagd in der Wüste ist dieselbe Art Gazellen, die im Vordergrunde mit dem Lasso gefangen werden, im Hintergrund in nur halber Größe liegend und stehend dargestellt, LD. II 96. Dasselbe zeigt die Szene bei Ptahh. I T. XXII (vgl. auch links die Hunde im unteren und oberen Teil des Registers). — Bei der Szene des Fischetrocknens, T. XXV, die hinter dem Papyrusbootbau vor sich geht, sind die Menschen bedeutend kleiner dargestellt als im Vordergrund[2]. Davies, Deir el Gebrâwi I T. XI sind zwei Jäger übereinander angeordnet, der oben entferntere kleiner usw. Diese Anordnung bezieht sich auf Zwischenlinien in demselben Register, die die Tiefe andeuten. Hierher gehört auch der fünfte Mann in der Szene der Sackpresse, der als im

[1]) Vgl. Borchardt, ÄZ. 31 (1893) S. 1. — [2]) Vgl. Davies, Deir el Gebrâwi I T. IV, trotz der gleich großen Register, ebenso T. XVI, Szenen beim Schiffsbau u. a.

Hintergrunde stehend kleiner gezeichnet ist. Davies, Ptahh I T. XXIII und die Männer beim Schiffsbau LD. II 108 unten rechts.

Abnahme der Größenverhältnisse der Figuren in mehreren Registern[1].

Was für die Szenen eines Registers mit Hilfe von einem Zwischenregister gilt, findet sich nun häufig auch auf mehrere übereinanderliegende Register angewendet. Figuren und Gegenstände der gleichen Art werden im untersten Register größer dargestellt und nehmen in den obern ab, die entfernter gedacht sind. Z. B.: Vor dem Verstorbenen stehen vier Diener neben-, d. h. übereinander, die ihm etwas reichen. Sie haben[2] LD. II 20 die Länge 6,2. 5,8. 5,5 und 5 cm oder die Frauen LD. II 7 die unterste 7,3, die mittlere 5,9, die oberste 5,5 cm. Dem Herrn werden in drei Registern Tiere vorgeführt, die im vierten von einem Schreiber notiert werden LD. II 54[3]; vgl. auch Steindorff, Ti T. 115. 122. Hierher gehören auch die in vergrößertem Maßstabe gezeichneten, im Vordergrund sitzenden Handwerker; Davies, Deir el Gebrâwi I T. XIV oder die Musiker und Tänzer LD. II 53 u. a. Daß es Gegenbeispiele gibt, ist selbstverständlich, die beweisen aber nur, daß der Künstler einmal eine perspektivische Anordnung einer Szene im Sinn hatte, das andere Mal seine Figuren ohne Zusammenhang auf die Wand zeichnete, wie einzelne Gabenträger u. a.

Verschiebung größerer Figuren in den Hintergrund.

Wir haben uns die Szene, in der dem Verstorbenen seine Herden vorgeführt werden, wohl auch als auf einer Grundfläche angeordnet zu denken, ana-

[1]) Die Tatsache, daß die Register einer Wand manchmal gegen oben an Breite abnehmen, ist schon beobachtet worden. Die einzelnen Künstler verhalten sich hierin sehr verschieden. Leiden Mus. a. R. Grab Achet-hetep-her hat an derselben Wand fast durchgehend gleich hohe Register. Steindorff, Grab des Ti wechselt die Anordnung. Interessant ist die Anordnung Davies, Ptahh. I T. XXI. Die Wand hat sieben Register, vier größere unten, drei kleinere oben. Auf den vier unteren ist die oben besprochene Nillandschaft und Wüste dargestellt, und zwar sind die Register 3 und 4, die die entfernteren Teile darstellen, durch Zwischenregister geteilt und zeigen je im Hintergrund eine Verkleinerung der Szenen, während die Figuren im Vordergrunde gleich groß bleiben. Damit schließt der Zusammenhang der vier Register ab. In den oberen drei an sich kleineren Registern sind andere Szenen gegeben, so daß die Wand in der Mitte zweimal eine Tiefenanordnung aufweist. Dasselbe siehe Capart, Rue de tomb. T. LXXXV: zweimal der Vogelfang mit Schlagnetz im Vordergrunde, mit größeren Personen in den Registern 1 und 3. In 2 und 4 kleinere Personen, weil sie den Hintergrund von 1 und 3 bilden. Der Künstler hat die zweite Szene, die mit Register 3 beginnt, durch eine breitere Basis von den beiden unteren getrennt.

Andere Wände, z. B. Capart LXI und LIX und die Wände Steindorff, Ti Orientierungstafeln Nr. 15. 16. 18, zeigen eine starke Abnahme der Register nach oben. Der Künstler hat hier das richtige Gefühl, daß das Entferntere auch an der Höhe der Wand kleiner sein muß, um die Höhe des Raumes für den Eindruck zu steigern und die perspektivische Wirkung noch zu erhöhen. Wir sind so daran gewöhnt, daß wir in vielen Fällen nachmessen müssen, damit uns der Unterschied der Register zum Bewußtsein kommt.

[2] In der Reproduktion.

[3] Vgl. noch LD. II 14. 15. 31b. 32. 45. 47 usw.

log den Szenen auf einem Hof oder sonst einer aufgerichteten Grundfläche. Neun solcher Szenen[1] haben wir im a. R., bei denen die Register meist gleich groß angeordnet sind, für Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Auffallend ist nun, daß die kleinsten Tiere, also die Vögel, stets im untersten Register, also im Vordergrund, aufmarschieren. Der Künstler überlegt, daß die kleinsten Tiere, um gut gesehen zu werden, an diesen Platz gehören, um so mehr, als er den Vorteil hat, sie in den Dimensionen größer zeichnen zu können. So schiebt er die größeren Tiere, Gazellen und Rinder, in den Mittel- und Hintergrund und verkleinert sie entsprechend nach oben. Wir sehen Gänse im Vordergrund,



Abb. 10. Herde vor dem Verstorbenen. Davies. Ptahh. I T. XXVII.

die ebenso groß sind wie die Rinder im Hintergrund. Der Künstler des Grabes LD. II 50 (wenn man der Einteilung der Wand in der Umrißzeichnung glauben darf), hat sich für diesen Fall von der Regel: oben gleich große oder kleinere Register zu geben, freigemacht und hat für seine Ochsen und Gazellen oben viel größere Register vorgesehen als für die Vögel. Er zeichnet sie aber (trotzdem er reichlich Platz hat) perspektivisch verkleinert im Hintergrund, so daß die Rinder im vierten Register nur halb so hoch sind wie die Kraniche im ersten. Der Einwand, die Höhe der Register bestimme am Ende die Größe der Tiere, ist also hinfällig. Es ist bei diesen Szenen eine Verkleinerung der großen Tiere im Hintergrund beabsichtigt. Die kleineren werden in den Vordergrund gerückt. Bei Davies, Ptahh. I T. XXVII (Abb. 10) sind sogar im untersten

[1]) Davies, Ptahh. I T. XXVII. Steindorff, Ti T. 129. LD. II 17. 91 Erg. T. XXV 50. 61. 69—70. Junker, Gise, Vorbericht 1913 T. VII.

Register die jungen unausgewachsenen Vögel und die Tauben noch vor den Schwan und die Gänse gestellt und deshalb fast ebenso groß gezeichnet, während sie bei Steindorff, Ti T. 129, im Hintergrund des ersten Registers kleiner erscheinen.

Eine Ausnahme von dieser Anordnung, die Vögel in den Vordergrund zu stellen, macht LD. II 74. In der Mitte der Wand über Gazellen erscheinen plötzlich die Gänse wie Riesenvögel, und doch sind sie im Verhältnis nicht größer als bei LD. II 61 b. Wir sehen sie hier im Vordergrund, die Kraniche im dritten Register schon etwas verkleinert und im Hintergrund die Rinder, die nicht größer sind als die Gänse, uns aber in der Entfernung nicht auffallend klein erscheinen, weil wir selbst unbewußt eine Tiefendimension der parallel nebeneinander angeordneten Reihen annehmen, die der Verstorbene so wie der Beschauer sehen soll[1].

III.

Ansätze zu perspektivischer Verkürzung einzelner Figuren und Dinge.

Die perspektivische Verkürzung einer Figur.

Es wäre dies ein Thema für sich, das sich hier in der Kürze nicht befriedigend behandeln läßt, aber die allgemein herrschende Ansicht: die Perspektive sei eine Erfindung der Griechen, veranlaßt mich, das, was mir gelegentlich an perspektivischer Verkürzung der Figuren aufgefallen ist, hier anzuführen. Diese Beispiele aus dem a. R., die doch unbestrittenes Eigentum der ägyptischen Kunst sind, machen auf Vollständigkeit keinen Anspruch. Sie sollen nur zeigen, daß Versuche einer perspektivischen Verkürzung der Figuren und Dinge schon im a. R. vorhanden und zum Teil gut gelungen sind.

Es ist bekannt, wie die ägyptischen Zeichner die Silhouette des Menschen zum Ausdruck brachten. Kopf und Gesicht im Profil, der Oberkörper in Vorderansicht. Der Unterkörper, halb gedreht, vermittelt zwischen der Profilstellung der Beine und der Vorderansicht des Oberkörpers. Es ist erstaunlich, welche Mannigfaltigkeit der Bewegung und welche Ausdrucksfähigkeit der Zeichner innerhalb dieses Schemas erlangte.

Profilstellung des Körpers, so daß die Schulterlinie verkürzt wird und die Rückenlinie zum Ausdruck kommt, ist in der IV. Dynastie noch selten, vgl. sitzende Figuren, Wiedemann-Pörtner T. IV, wo gute und schlechte Lösungen nebeneinanderstehen, LD. II 9 u. a.[2]. Den Künstlern der V. und VI. Dynastie war sie sehr geläufig, sie haben sie mehr oder weniger gut, aber häufig an-

[1]) Vgl. auch die Rinder in der Bestattungsszene LD. II 35, die im Hintergrund stehen, in ihrem Verhältnis zu den Dingen im Vordergrund. — [2]) Ich gebe, wenn irgend möglich, nur Photographien als Beispiel, damit keine moderne Korrektur dazwischenkommt. Vgl. Junker, Gise, Vorbericht 1912 T. IV.

gewandt, vgl. z. B. Davies, Ptahh. I T. XXV, die Knaben (unten links und oben beim Seiledrehen).

Die Profilstellung kommt auch bei Statuen vor, die zum Grabe gezogen werden, und mir ist aufgefallen, daß oft Holzstehstatuen im Profil, andere in der alten Weise gezeichnet werden. Transport einer Steh- und einer Sitzstatue, LD. II 64 bis. Ebenso Steindorff, Ti T. 70, eine Holzstatue, T. 64 und 66 zwei Sitzstatuen. Ein Versuch, den Verstorbenen auf der Scheintür im Profil darzustellen (Madsen, ÄZ. 42 [1905] S. 65) ist der verrenkten Schulter halber interessant. Ein anderer Künstler (Capart, Rue de tomb. XVI) stellt ihn auf einem Pfeiler dar mit stark vorgeklappter Schulter. Ebenso sind die Hofbeamten (Borchardt, Ne-user-re S. 77) ziemlich unerfreulich in ihrer gebückten Profilstellung mit vorgeschobener hinterer Schulter, die besser wirkt wenn ihnen der Künstler, wie um dies zu motivieren, einen Stock in die Hand gibt.



Abb. 11. Mann, der einen Siegelzylinder ausbohrt. Steindorff, Ti T. 133.

Viel besser gelingen diese Neuerungsversuche — wie zu allen Zeiten in der Kunst — bei Nebenfiguren, bei denen der Künstler weniger von der Tradition abhängt. Wir finden z. B. bei Capart, Rue de tomb. T. LXXII, einen kauernden Mann in vollkommener Profilstellung (Abb. 13), ebenso sind der »Stempelschneider«, Steindorff, Ti T. 133 (Abb. 11), und die mit Spindel und Netznadel beschäftigten Männer, T. 117 (Abb. 12), durchaus befriedigend. Vgl. hier auch den Versuch einer Rückenansicht beim Fischfang, siebenter Mann von links.



Abb. 12. Männer mit Spindel und Netznadel. Steindorff, Ti T. 117.

Auch auf Taf. 110 sind die Papyrusträger und die Papyrusbootbauer sehr gut, wenn sie auch zum Teil die eine Schulter etwas stark vordrehen. Der Künstler hat verstanden, dies mit der Kraftanstrengung der Hantierung in Einklang zu bringen.

Schlimmer steht es mit der Verkürzung der Schulter, wenn der Künstler einen Menschen stehend nach rückwärts blicken läßt. Er ist so gewöhnt an den Anblick der Brust von vorn und des Kopfes im Profil bei vorwärts schreitenden und geradeaus blickenden Menschen, die eigentlich alle schon »über die Schulter« sehen, daß er, um dies trotz der Profilstellung des Körpers auszudrücken, des Guten zu viel tut und den Kopf um einen rechten Winkel zu stark dreht. Deshalb sitzen die Köpfe in solchen Fällen wie verkehrt auf den Schultern (Stein-

dorff, Ti T. 110, Capart, Rue de tomb. T. XXV). Bei kauernden, halb nach vorn gedrehten Menschen gelingt es demselben Künstler sehr gut, das »Über-die-Schulter-Rufen« klarzumachen (Capart, Rue de tomb. T. XXXIX und XXXVI).

Ansätze zur Verkürzung der Glieder.

Petrie, Deshasheh T. XXI, zeigt einen Mann, der das verkürzte Bein hochzieht, um nach hinten hinaufzusteigen, vgl. daneben den Maler mit hochgezogenem unverkürzten Bein im Vordergrund. Dagegen hat der Maler, Davies, Deir el Gebrâwi I T. XIV (Abb. 14), sein Bein untergeschlagen und ganz verkürzt, wie das im n. R. bei Musikanten die Regel wird. Einen verkürzten Arm zeigt der trauernde Mann, Capart, Rue de tomb. T. LXXII (Abb. 13). Er sitzt nach rechts im Profil und legt den linken Arm aus der Tiefe nach vorn aufs Knie und die Hand auf die rechte Schulter.



Abb. 13. Trauernder Mann. Capart, Rue de tomb. T. LXXII.



Abb. 14. Maler. Davies, Deir el Gebrâwi I T. XIV.

Früher und besser als beim Menschen gelingt dem Künstler das Umblicken bei Tieren, weil ihm ein längerer Hals hier zur Verfügung steht, vgl. die Gazellen, LD. II 96, die einen durchaus richtig verkürzten Hals haben. Davies, Ptahh. I T. XXV, ist er dem Künstler etwas zu lang geraten. Säugende umblickende Kühe LD. II 77 u. a., Gazellen, LD. II Erg. XXV, eine Ziege, Petrie, Deshasheh, T. XV sind gut gezeichnet. Auch die Gänse im Geflügelhof (von Bissing, Gem-ni-kai I T. XII) haben gute Verkürzungen bei der Wendung des Halses, wenn auch der Kopf aller dieser Tiere wieder silhouettenartig auf dem Körper liegt.

Hierher gehört auch das rechteckige Segel der Schiffe, das, weil beweglich, von den Künstlern stets in richtiger Verkürzung beobachtet und gezeichnet wurde (LD. II 22. 28. 43 u. a.; Steindorff, Ti 77—80; Junker, Gise, Vorbericht 1913 T. IV). Vgl. auch das richtig verkürzte Rippenstück Steindorff, Ti T. 98, Mitte.

Zusammenfassend läßt sich also sagen: die ägyptischen Künstler des a. R. haben die Abnahme der Dimensionen in der Tiefe richtig beobachtet[1] und sie zum Teil bewußt oder unbewußt zum Ausdruck gebracht. Sie haben aber nicht gewagt, einen starren leblosen Gegenstand, der sich in der Ausdehnung nicht ändern kann, also einen Hof, einen Teich, einen Baum, eine Stange usw. nach der Tiefe zu perspektivisch zu verkleinern. Die greifbare Wirklichkeit war ihnen ein Beweis gegen die Richtigkeit der Verkleinerung. Ein Hof hatte vier gleiche Seiten, eine

[1]) Vgl. Schäfer, ÄZ. 50 S. 143.

Stange eine gewisse Länge, die sich nicht biegen ließ, ein Baum eine gewisse Höhe von der Wurzel bis zur Spitze, die sich nicht zusammendrücken ließ. — Anders stand es bei beweglichen Dingen, bei Tieren und besonders beim Menschen, der sich bücken und zusammenziehen konnte, der ein Bein lang ausstrecken, einen Arm biegen konnte. Da haben die Künstler gewagt zu zeichnen, wie sie sahen. Sie besaßen ein sicheres perspektivisches Gefühl und eine empirische Erkenntnis, haben aber keine Schlüsse aus der von ihnen angewandten Verkleinerung der entfernten Dinge gezogen und keine Gesetze der Perspektive aufgestellt.

Excavations at Kerma (Dongola-Province) I.

A report on the Egyptian Expedition of Harvard University and the Boston Museum of Fine Arts 1913.

By George A. Reisner.

With 13 figures (Tafel I—VI).

In 1907, the expedition first began its work in Nubia, having undertaken the Nubian Archaeological Survey on behalf of the Egyptian Government. The first season's work revealed the existence of a Nubian race with a distinctive culture represented by characteristic burials, implements, ornaments and pottery,— called for convenience the C-group. As the work progressed southwards, the evidence of this race were found in increasing abundance. The survey ceased at or about Sebua; but the C-group material was reported by other expeditions farther south. It became a matter of some importance for the history of Nubia to continue the examination of the region south of Halfa for further material. In the autumn of 1912, the expedition began to plan for this work and applied to the Sudan Government for permission to make a preliminary survey of the region from Dongola to Halfa.

In the meantime, Dr. Wreszinski called my attention to Lepsius' report on Kerma which he was about to publish for the first time. Lepsius was at Kerma on June 21, 1844, and among other surface indications, many of which were misleading, speaks of a cemetery of graves in large stone rings. These rings, and a remark about the pots on the surface, let me to presuppose the existence of remains of the Nubian, or C-group, race at Kerma. Now Dongola-Province was and is the richest district between Egypt and the real Sudan, and the possibility at once became obvious that this province might have been the center of population of the Nubian race. Kerma was then marked down for an examination as careful as was possible in a preliminary survey.

On reaching Merowe, on February 8, the Governor, Jackson Pasha, informed me that the district in question formed the northern part of the Kerma irrigation basin, and would go under water at the next high Nile. The lower lands had already been flooded by the low Niles of 1911 and 1912. It became desirable therefore to make a more exhaustive examination than was planned. With the assistance of the Governor, permission was obtained from the Director of the Department of Antiquities in Khartum to make excavations, and when the importance of the site had developed, the whole survey trip to the north was abandoned. From February 12th to April 3rd, I was engaged with thirty of my trained workmen brought from Egypt and with a force of local workmen varying in number from 20 to 50 men, in making a careful examination of the Kerma site.

The basin falls naturally into two parts—eastern and western—each marked by a large mud-brick structure, called locally the "Upper Defûfa" (the eastern one) and the "Lower Defûfa" (the western one). We began with the lower or western Defûfa (see fig. 1) and the land around it, because it was lower and more exposed to damage by the water.

The outside of the Defûfa itself was excavated revealing a series of ancient dwellings built partly against the western side of the Defûfa and partly in the mass on the eastern side. The fragments from the debris included inscribed pieces of alabaster vessels with cartouches of kings of the VIth and the XIIth dynasties (see fig. 2). The last series of rooms, on the east, had been dug over by modern treasure-hunters; but the undisturbed debris was a mass of ashes and charcoal. The rooms had been burned out and the deposit in the debris and on the floor, which all showed traces of burning, evidently came from the last occupation of the place (see fig. 3). The deposits consisted of a mass of potsherds of characteristic Nubian black-topped and incised wares, bone awls, fragments of ostrich shell, beads, a series of over 1000 mud seal-impressions which had been used for sealing doors, boxes, baskets and large pots. These impressions were of characteristic seals of the Hyksos Period and a few of them bore the name of King Sheshy (see fig. 4). Thus we had a dated occupation of the site lasting from the Vth to the XVIth dynasties and terminating in a conflagration.

Around the Defûfa was found ashes, slag, unfinished glazes, unfinished pottery, unfinished heads and the raw materials for glazes, pottery and beads. A number of implements were found mostly of pottery but including one bronze knife.

The most plausible explanation of the place is that it was a manufacturing and trading post in the Old and Middle Empires, and the Defûfa was probably a fort with a garrison. The cemetery of the garrison at the time of the last occupation was afterwards discovered on the eastern side of the basin and yielded the most interesting material found at Kerma (described below).

The whole plain, south and north of the western Defûfa, is covered for miles with broken potsherds, stone implements, and fragments of household utensils of stone. This plain was supposed by Lepsius to be a vast cemetery of the Old Empire. It was this supposition which attracted Dr. Wreszinski's attention; but the bulk of the material is Nubian (C-group) and trenches carried out by my men at a number of different points showed always that the layer of potsherds, &c., was only on the surface. However at one place about 500 meters north of the Defûfa we came on a cemetery of the period of the first two centuries A.D. This cemetery showed that the plain had been lowered 50 to 100 cm since the second century A.D. It is therefore probable that the surface debris referred to, is the debris of a very considerable town which has been entirely swept away by denudation.

Thus, we have at Kerma at the northern end of the great Dongola-Province, the site of a considerable town, the seat of a garrison, a manufacturing and trading center and possibly a smelting place for the Um-en-Abadi (Umm Nabâdi) gold mines,—a town which was occupied from the VIth to the XVIth dynasties or roughly speaking from about 2600 to 1700 B. C.

Having done all that was possible in the short time at my disposal, Imoved the work on March 10th to the eastern side of the basin. Here we began with the stone circles referred to by Lepsius and, as presupposed before I left Cairo, they proved to contain burials of the C-group Nubian period, but of the later or Hyksos-Period.

It was only possible to examine two of these circles thoroughly. One, numbered X, measured 84 meters across and contrary to expectation contained as many as 66 graves. Each one of these contained a number of bodies (multiple burials) and a ram (see fig. 5. 6. 7). The chief body was that of a male, apparently a soldier, lying nearly extended on the right side with the head east, on a bed in the middle of the grave. Under the head was a wooden headrest. Around the head was a circlet of blue beads and between the legs was a bronze sword or dagger (see fig. 7). At the feet was a pair of raw-hide sandles and an ostrich feather fan. Around him were male and female bodies. As all of these were with the main body under a cow-hide cover (see fig. 5), they were apparently sacrificed to accompany him to the other world. At the feet was the ram. Some of the subsidiary bodies lay in such a position as to suggest suffocation, so that it is possible that they had been buried alive. Over 100 skeletons or parts of skeletons were brought away and will, it is hoped, be examined by Prof. G. Elliot Smith of Manchester University for comparison as to race with the Egyptian and Nubian skeletons. As most of the graves were plundered, only a small number of complete skeletons could be assembled. The pottery and other objects found in this cemetery are identical with those of the last occupation of the Eastern Defûfa (that is, late Middle Empire and Hyksos-Period, about 1900 to 1700 B.C.); and I have no doubt that the cemetery is that of the garrison of the town during that period.

1. The Western Defûfa seen from the west, beginning of excavation.

2. Fragments of inscribed alabaster jars from rooms on west of Western Defûfa.



3. Burnt out room on east of Western Defûfa, with black-topped pottery on floor, looking north.

4. Mud seal impressions from near the room shown in Fig. 3.



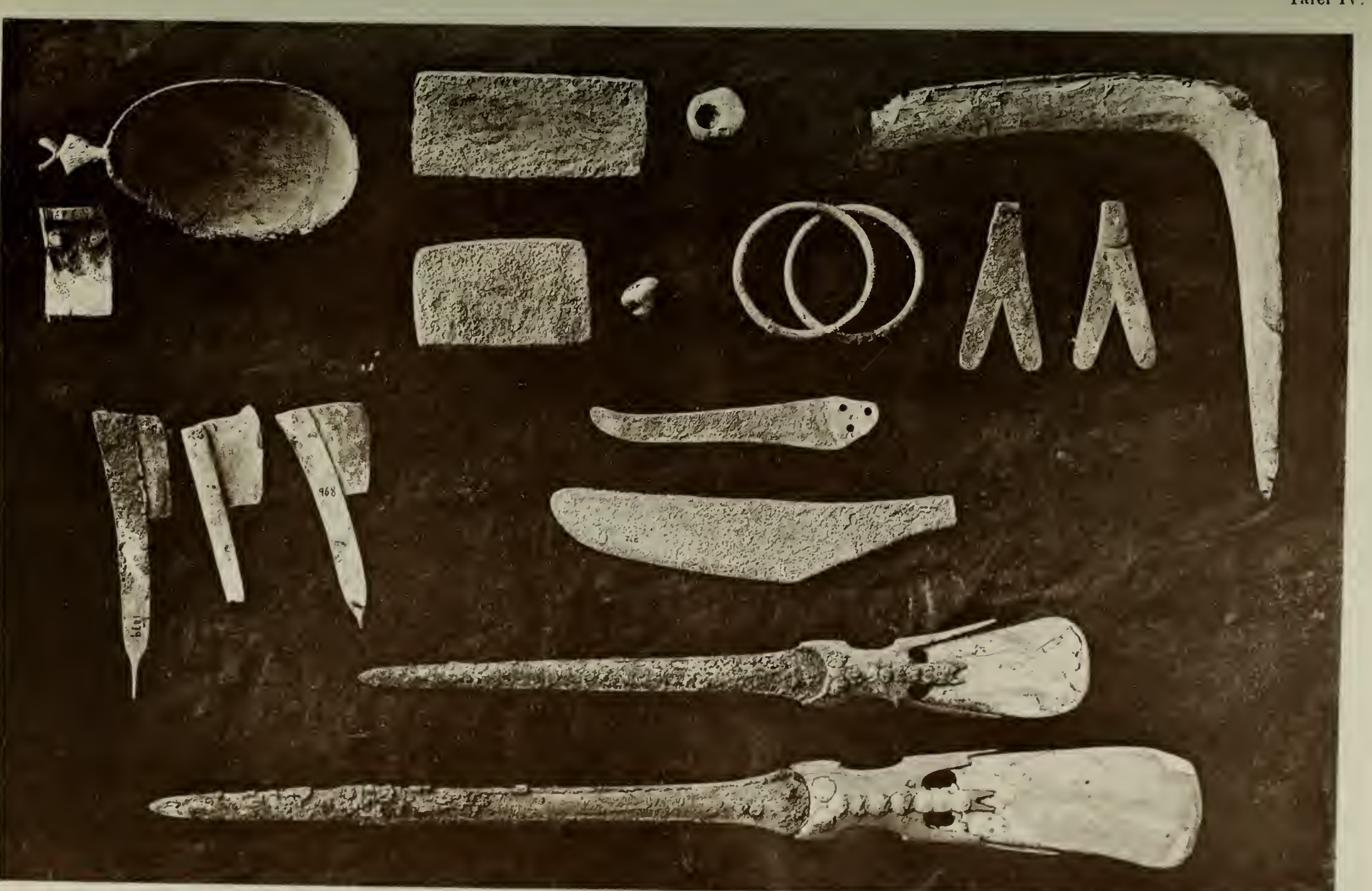
5. Cemetery X, grave 1057, first stage, looking down to south.



6. Cemetery X, grave 1057, second stage, looking down to south.



7. Cemetery X, grave 1065, looking down to south.



8. Wooden dish, palettes with black lead, and bronze objects from Cemetery X.
Scale 1 : 3.64.

9. Wood and raw-hide, from Cemetery X.

10. Scarabs and amulet from Cemetery X. Frit cup from Western Defûfa.



11. Ostrich feather fan, from Cemetery X.



12. Rams heads with horn protectors, from Cemetery X.



13. Skull, Kerma, grave 1065 A.

The other stone enclosure examined, no. XI, was rectangular and proved to contain a small temple(?) built of mud-brick and faced outside with masonry built of small well-dressed sandstone blocks. Inside, the stuccoed walls were painted with figures of animals, boats, and various scenes all in a very fragmentary condition. The animals include hippopotamus, giraffe, and domestic cattle (cows and bulls).

The last days a short examination was made of the Eastern Defûfa which it was obvious was different in structure and probably in character from the Western Defûfa. This proved to be similar to the temple in character. Just outside the front door was found an inscribed stone dated in the 33[rd] year of Amenemhēt III (that is, about 1816 B.C.).

The objects found in the graves of Cemetery X, in the Temple XI and in the burned out rooms of the Western Defûfa are all of the same archaeological group,—the Nubian group of the Hyksos-Period. In addition to the beds (angareebs) with carved legs (see fig. 9), the bronze daggers with ivory and tortoise shell handles (see fig. 8), the ostrich feather fans (see fig. 11), the wooden head-rests mentioned above, the following objects of interest were found:

(1) Two gold cases for bed legs.
(2) Twelve seals, of which nine were scarabs, all of the same types as those found in the mud impressions (see fig. 10).
(3) Beads of carnelian, blue-glazed quartz, beryl, amethyst, and blue fayence.
(4) Three razors of bronze — in one case with a bone handle (see fig. 8).
(5) Two bronze flies (large) with eyelets for suspension (see fig. 8).
(6) Mica ornaments (in one case sewed on a cap). Blocks of natural mica were found at the Western Defûfa.
(7) Bone figures of animals, birds and insects, originally inlaid in wood (chair-backs?).
(8) Horn protectors of bone, ivory or wood. In two cases, these were found in position on the tips of the horns of the ram in the grave (see fig. 12).
(9) Pieces of woven hair (possibly giraffe hair). In two cases, these were handle covers.
(10) Bone awls and threaders. These were in sets of three to seven and were found with most of the *subsidiary* burials.
(11) Small hard stone palettes with small rubbed lumps of black lead apparently for preparing a black cosmetic. Kohl was also found in small alabaster pots of Egyptian form (see fig. 8).
(12) A few small alabaster vessels, of known Egyptian forms containing kohl or a thick viscous liquid.
(13) Fragments of leather garments, woven thong, and cloth.
(14) In three cases *only*, traces of wooden coffins.
(15) Pottery of Nubian black-topped red-polished ware. These presented only a few forms but many were of a beautifully polished thin brittle material.

Most of these were found broken or cracked by the pressure of the earth or by the rough handling of the plunderers, but some perfect examples were found together with a large number which could be pieced together. Not all the examples were equally fine. Some had thick walls and a brown color instead of red. Almost all had the secondary black strip just below the black top. The same ware with incised decoration on the rim was represented in a very few examples in the cemetery and in a multitude of potsherds at the Western Defûfa. A bowl and some fragments of true white-filled black-incised ware were also found.

(16) There were examples of other wares in almost every grave but the proportion was small compared to the black-topped ware. These other wares showed a few examples of Egyptian drab-green material (Keneh ware), Egyptian red and red-polished wares; but the rest were of local manufacture in some cases imitating Egyptian forms.

It is clear that some of the scarabs, a few of the pots, most of the alabaster vessels, and the coffins were Egyptian products and show a direct connection with Egypt. The bulk of the material is not Egyptian, although traces of the thin black-topped ware have been found in Egypt in placed dated to the intermediate period between the XIIth and XVIIIth dynasties. Speaking not as a trained anatomist but as one who has had the characteristics of different Nile Valley races pointed out to him by Prof. Elliot Smith and has handled the material for years, I may venture to add that the bones are not those of Negroes. A few cases of prognathous skulls occur and even, in the case of a woman in grave Kerma 1053, tightly curled black negro wool on the head; but most of the men, especially the principal skeletons, had fine heads with *straight black hair.* In view of the rarity of Egyptian objects in the graves and the un-Egyptian character of the burials[1], it is difficult to believe that these people were Egyptians. Yet the one skull of which Prof. Elliot Smith has examined photographs, presents Egyptian traits (see note by Prof. Elliot Smith below). Until he has had an opportunity of examining all the available skulls, it would be futile to theorise on the race of these soldiers; but it is clear that a series of historical questions of more than usual interest are suggested by the facts exposed above.

One other object requires special mention — a small frit cup only 23 mm high with a minute inscription of Sesostris on the side (see fig. 10). This was found among a mass of burned brick-bats (accidentally burned) at the NE corner of the Western Defûfa.

[1]) In regard to the burial under the hide, Sir Gaston Maspero reminded me of the passage in Sinuhe (see Maspero's edition p. 16 l. 10) where it is foretold to Sinuhe that he shall die in Egypt and be buried properly and "your grave shall not be in the hide of the ram". The Palestinian Bedouin evidently buried in a ram skin and this custom was also seen in the burials of the Nubian B- and C-groups, not to mention the Egyptian Predynastic Period. The present case is burial under an ox-hide.

Kerma is thus shown to have been the site of a considerable and wealthy town during the Middle Empire (about 2200 to 1700 B.C.) and to have been inhabited as far back as the VI[th] dynasty (about 2600 B.C.). It was perhaps even the capital of Dongola. The earliest site, yet opened in the Sudan, it promises to be the most important for the history of the northern Sudan and its relations to Egypt.

Finally, I cannot close this short report without acknowledging the unfailing courtesy and quick assistance which the expedition met from all the Sudan officials with whom we came in contact during the trip and during the work. I am especially indebted to C. R. Gurney, Esq., Inspector in the Irrigation Department.

Note on the Skull of Kerma 1065 A.

By G. Elliot Smith.

This is the skull of a man with powerfully developed muscles, the ridges for the attachments of the neck and jaw muscles being particularly well developed (see fig. 13). There is no sign of any Negro traits. The skull conforms in every respect to the more refined type found in Egyptian tombs, especially of the wealthier classes, throughout the greater part of the historic period. It presents a very close resemblance to certain skulls obtained from great Theban tombs of the New Empire.

In form the cranium is a well-filled and relatively broad ellipsoid and the brow ridges are moderately well developed. As in most Egyptian skulls the nose is relatively broad, but it has a well-developed bridge and spine. All of these features may occur in Egyptian skulls from the Earliest Predynastic times onward. But the great development of the ascending ramus of the mandible, seen in this skull, rarely occurred in Egypt before the Pyramid Age and never became common in Upper Egypt or farther south, except among the wealthier classes. Occurring in a typical Egyptian skull from the Upper Nile, it may therefore be looked upon as evidence suggesting relationship to the more aristocratic type of Egyptians; and all the other features of this skull support this view.

Excavations at Kerma II.

A report on the Harvard-Boston Excavations 1913–1914.

By George A. Reisner.

With 10 figures (Tafel XII—XIX).

The Harvard-Boston Expedition resumed work at Kerma on November 28, 1913. The advance party of 45 Egyptians was in charge of Mr. L. C. West. I arrived on December 27th, bringing with me four more Egyptians. The work continued until April 12th, when the expedition left for Egypt.

The work of first importance was the excavation of the low mounds east of the Eastern (or upper) Defûfa. Some of these, it was known from last year, contained mud-brick walls as in the case of mound X where the graves of last year were intrusive in the debris of an older structure. The excavation of the mounds showed that they were low grave tumuli, all of the same general character, with a ring of black stones marking the edge and a layer of white quartzite pebbles over the top. But there were three types:

(*a*) Long corridor with burial chamber on the southern side and structural walls of mud-brick for containing the debris forming the tumulus. Mounds III, IV, X, and XIIa. All these had subsidiary or secondary burials in or under the debris of the tumulus.

(*b*) Two or more large chambers dug in the sub-soil with a covering tumulus of loose dirt. Some of these have subsidiary or secondary burials dug through the tumulus around the central chambers. Mounds XVIII, XVI. Others lack the subsidiary burials. Mounds XIX, XX.

(*c*) One chamber dug in the sub-soil, covered with a dirt tumulus. Mounds V to IX, XIV, XVII, XXI to XL. One mound (No. XIII) of this type had a few subsidiary burials, but I am inclined to think that they are accidentally intrusive.

The smaller graves to the north of this group of tumuli may be grouped as a fourth type:

(*d*) A small single chamber, rather more narrow, with a small covering tumulus of the same character as the above types.

1. Tumuli type *a*.

The three mounds III (pl. XIV—XVI), V, and X were marked out by their size, their construction and the character of their burials.

Size.

They are circular, approximately 90 meters in diameter, and three meters high in the middle. The top is slightly rounded and falls away gently to a height of 10-20 cm. on the circumference.

Construction of IV.

Mound IV covered a long deep corridor (pl. XIII) running east and west from circumference to circumference. At each end was a short flight of steps leading to the surface. In the middle of the south side was a doorway leading to a burial chamber which had once contained a mud-brick room roofed with a barrel vault with leaning courses. Both the corridor and the chamber were cut in the sub-soil. The site of this tomb had been a low mound in the alluvial sub-soil and was apparently selected because of this slight elevation. We found the underground rooms filled with loose dirt which continued *over* the surface *under* the whole tumulus, in a layer 0 to 50 cm. deep. Over this filling and over this stratum of dirt, mud-brick walls had been built which contained the dirt of the tumulus. These walls consisted of a single long wall running east and west above the middle of the corridor with shorter walls running out at right angles to the circumference of the tumulus (pl. XII). The top of the tumulus had been denuded, as, it may be added, the tumulus stood in an exposed position swept by the north wind. Nevertheless the ring of black stones around the circumference and the sprinkle of white pebbles were clearly visible.

Burials in IV.

The southern room (v. s.) was evidently the main burial chamber but it had been completely gutted by ancient plunderers. Fragments of a skeleton, potsherds, fragments of statuettes and a grey granite boat were found in the debris. The long corridor contained something over two hundred burials. Parts of this corridor had also been plundered but the intact portions showed bodies lying contracted on the right side heads east. They were close together but irregularly spaced and had manifestly all been buried at the same time, as sacrifices to accompany the spirit of the main burial to the other world. With these were found personal ornaments and amulets, daggers, razors, toilet vessels and a small amount of pottery. The sex was in some cases clear; and there were both males and females among the bodies; but the exact determination must in most of the bodies be left to the anatomist. It must be remembered that the containing walls of the tumulus were built *on the dirt* which covered these bodies.

Under the tumulus but especially on the northern side were a number of subsidiary burials of the type found in Mound X last year,—a chief burial, with one to ten sacrificial burials. That is, the subsidiary grave was a replica on a small scale of the main grave, and contained no doubt an adherent or official con-

nected in life with the personage buried in the main chamber. These subsidiary graves were dug through the stratum of filling dirt which covered the ground, but had been crossed by the walls of the tumulus and covered by the dirt filling of the tumulus.

Around the southern half of the tumulus, outside the ring of black stones, a row of cows (? bulls ?) skulls were buried just under the surface. There were estimated to be about 1000-1400 of these.

The nomenclature is to be as follows:

(*a*) *Main burial* = chief burial in each mound, a prince or some similar leader.

(*b*) *Main sacrificial burial* = sacrificial burials made in long room outside door of *main burial chamber.*

(*c*) *Subsidiary grave* = the grave containing a chief and his sacrifices, made in the tumulus of a more important person.

(*d*) *Subsidiary burial* = burial of a chief or family head in a subsidiary grave.

(*e*) *Subsidiary sacrificial burials* = the sacrificed bodies around each chief or family head in the subsidiary graves (pl. XVI 10).

History of the tumulus IV.

The tumulus as it stands appears to be a reconstruction. The first or older tumulus was simply a mound of loose dirt heaped over the main burial compartments. In this, the subsidiary graves were dug. The first tumulus became gradually denuded by the wind, and some plundering of the subsidiary graves took place. Then the second tumulus was built on the remains of the older tumulus. After the construction of the second tumulus, only two or three subsidiary graves were dug,—poor ones intruded on the southern side. Subsequently, but still in ancient times (probably Meroitic), the main burial, and almost all the subsidiary burials, were plundered in systematic fashion.

Construction of III.

Mound III lies just southeast of the Defûfa, south of the space between the Defûfa and Mound IV. There is a long corridor (pl. XV) with a chamber on the south, but *these are on the surface of the sub-soil* (not underground as in IV). The corridor is contained between two long walls (each $1^1/_2$ bricks thick), built *on* the sub-soil and rising from the circumference of the tumulus to a height of about two meters near the center. In the middle of the southern wall, a door leads to two connecting mud-brick chambers, each of which is roofed with a leaning-course barrel-vault. From these walls, cross walls run out to the circumference as in the case of Mound IV (pl. XIV).

After the main burial and its sacrificial burials were made, the rooms and the spaces between the walls were filled in with loose dirt to the tops of the walls. A layer of dirt about 50 cm. thick was laid over all and covered in turn with a pavement of mud-brick. The ring of black stones was not so clearly

marked on this tumulus but at many places under the drift sand were found a mixture of black stones and white pebbles. So it is possible that this tumulus was marked like the others with black and white stones. There were cows' skulls around the southern side.

Burials in III.

The main burial must have been in the chambers on the south of the corridor, but it had been completely destroyed by plunderers. In the corridor were over 200 sacrificial burials (pl. XVI 9) partially plundered. Originally there may have been over 300.

The subsidiary burials were *all intrusive*, dug through the mud-brick covering. Most of those near the middle had mud-brick retaining walls (built with a batter) from one cross wall to another in order to keep back the loose filling. These subsidiary burials were of the same general type as those with sacrificial burials in III and X, but were all of a very moderate size. Occasionally the sacrificial burial was lacking, and in most cases the ram.

Date of III.

Mound III is dated approximately to the time of Sesostris I or a little later. The chief personage was probably the Prince Hep-zefa, a fragment of whose life size statue was found in the debris,—together with a statue (in five pieces) of a Lady *Sennuwy* revered before Wep-wewet of Assiut. Hep-zefa's mother's name is given as *Idin-ȧt.* He is therefore no doubt the Prince *Ḥp-ḏfꜣ* for whom was made the well-known tomb No. 1 at Assiut, the inscriptions of which were published by Professor Griffith. This tomb was made in the time of Sesostris I; and there can be little doubt that Hep-zefa died in his reign or that of his successor[1].

Construction of Tumulus X.

Mound X lies about 100 meters east of No. IV and about 50 meters further north. The general construction is like No. III. The sacrificial corridor and the main burial chamber (pl. XVII) are enclosed with mud-brick walls built *on* the sub-soil. The corridor is, however, twice as wide and the main burial chamber is constructed *in* the corridor about the middle of the southern side. It is entered from the west and covered with a leaning-course barrel-vault. Another curious feature is a wall across from N. to S. east of the main burial chamber dividing the sacrificial corridor into two parts, with burials in both. On the north of the northern wall of the corridor is a mud-brick mass which seemed to be solid,

[1]) The reason for the carving of the ten contracts on the walls of the Assiut tomb becomes clear in the light of the fact that Hep-zefa was buried at Kerma. It is noticeable that all the contracts relate to offering to the statue of Hep-zefa and that eight of them provide offerings for the statue in the Anubis temple.

—perhaps the foundation of a chapel. The cross walls ran out from the corridor walls, as in the other tumuli but in the N. E. quarter their direction was slanting (i. e. towards the N. E.).

Burials in X.

The main burial was in a shallow rectangular pit in the vaulted chamber. This had been completely plundered as was also the part of the corridor around it; but further east and west, the sacrificial burials were in position. Parts of over 300 different skeletons were found in the corridor. The subsidiary burials (including those excavated the first year) were mostly on the circumference of the tumulus and were intruded in the debris. Intrusive subsidiary burials were found even in the extreme eastern and western ends of the corridor, where they descended *into* the sub-soil. They were found over parts of the tumulus where the walls had already been destroyed.

History of X.

The tumulus was made and the main burials. The rooms were filled up. Then after the ends of the cross walls of the tumulus had been destroyed and the tumulus had become in outward appearance a low mound of debris, the ring of black stones and the sprinkle of white pebbles were laid; and finally the subsidiary burials were put in, intruded in the mound of debris. The use of the mound for subsidiary burials continued over a long period, for in several cases graves were found superimposed one over the other (K 1067 over 1064).

Date of X.

In the corridor of X, among other fragments of statues, we found a basis of decayed alabaster from a statue with royal insignia. The name inscribed on the basis was Sekhem-Rēᶜ khew-tewi, an early king of the XIIIth Dynasty, to whom belonged the statue on the Island of Argo.

Date of the Mounds IV, III, X.

I am inclined to consider Mound IV as earlier than III, because of the fact that Mound IV was constructed without retaining walls and then reconstructed with walls built over the debris of the older mound. But Mound III is the earliest one to which an approximate date can be assigned — about the end of the reign of Sesostris I, say 1935 B.C. $\pm$ 10 years. Mound X is from the time of Sekhem-Rēᶜ khew-tewi or about 1750 B.C. Thus the two mounds III and X mark the two ends of a period of about 185 years. If Mound IV is placed previous to this time, say in the reign of Sesostris I, the period becomes about 200 years long.

2. Tombs of type *b*.

The characteristic of tombs of type *b* is the *additional* chamber for sacrificial burials. The tumuli lack the retaining walls of type *a*; but are marked with a ring of black stones and a sprinkle of white pebbles. There are three examples of this type,—XVI, XVIII, and XIX. Two of these Nos. XVI and XVIII have subsidiary burials as well.

Plan of XVI.

Tumulus No. XVI covered three large rooms A, B, and C, dug in the subsoil. These had been filled with earth and covered with a low mound of earth. The top of the tumulus was mud plastered. Intrusive in the tumulus, around the east, north, and west sides, there were 32 subsidiary graves. Room A was entirely empty except for fragments of pottery, etc., and a large pyramidal rock of quartzite. Rooms B and C each contained many burials and appeared to be rooms of sacrificial burials as found in type *a*.

Burials in XVI.

The subsidiary graves were mostly well squared with the usual type of chief burial accompanied by sacrificial burials.

Date of XVI.

The only indication of the date of XVI was an inscribed alabaster basin of which several fragments were found. One of these had a cartouche ending in *mś*. The only king with which this can be identified is Tutimaios I of the latter part of the XIIIth Dynasty (cf. Burchardt-Pieper, Handbuch der ägyptischen Königsnamen Nr. 171). In the debris was part of a wooden statuette with royal insignia. The late date is further confirmed by the occurrence in the subsidiary graves of degenerate ceremonial forms of the black-topped beakers. These ceremonial beakers are wider than the fine beakers in tumuli III and IV, of brown ware with thick walls and *with the black and red colors of the older ware painted on the outside.*

Plan of XVIII.

Tumulus No. XVIII covers two rooms (A, B) dug in the sub-soil. These were filled in and covered with dirt like No. XVI, but showed traces of mud plaster over the tumulus. There were four subsidiary burials intruded in the tumulus. Three were in well squared pits on the east and one was in a small oval grave on the west.

Burials of XVIII.

Room B had been completely cleared out by plunderers and only fragments of vessels, etc. were found in the debris. Room A (western chamber, pl. XVIII) had a depression for an important burial in the southern end, also completely

cleared by plunderers. But the rest of the room contained over thirty skeletons or parts of skeletons. Some of these were intact but the room had evidently been disturbed by plunderers. The three subsidiary graves (1801, 1802, 1803) on the east were of the usual type with sacrificial burials. The subsidiary grave (1806) on the west was a poor, single-burial grave.

Date of XVIII.

The only indication of date in mound XVIII was a fragment of an alabaster jar with the name of Kheperkerē᾿ (Sesostris I or II).

Plan of XIX.

Tumulus No. XIX covered two large chambers (A, B). These were very shallow, cut to a depth of about 50 cm. in the sub-soil. They were filled and covered with dirt like Nos. XVI and XVIII but no evidence was found of the mud plaster over the top, owing no doubt to the excavations of the plunderers.

Burials in XIX.

The main burial was marked by a depression on the southern side of the southern room. Both rooms had been swept clear by plunderers,—except for a few pots in the western end of the southern room. In the debris were many fragments of various objects and a number of human bones. It was clear that there had been a number of sacrificial burials and that the grave was that of some one of importance. But no dated inscription was found. *There was no room in the tumulus for subsidiary burials without penetrating the main burial rooms.*

Period of Type b.

The dates marked out by mounds XVI and XVII are those of Sesostris I (or II) and Tutimaios I. The range is wider even than that of type *a*. But the graves are of less size and apparently of less importance. Nevertheless they are of considerable size and present the same characteristics,—sacrificial burials and subsidiary burials,—as the larger tumuli. They must therefore be the graves of people who in their time occupied much the same relative position as the owners of tumuli III, IV and X.

---

3. Graves of type *c*.

The graves of type *c* lie eastward of XIX, and northwards of III, IV, X. There are also four westward of the Eastern Defûfa (II). They vary considerably in size. All have a single open chamber cut in the sub-soil, filled and covered with earth. The tumulus is covered with white pebbles in a ring of black stones. The mounds are Nos. V to IX, XII—XV, XVII, XX to XLI.

Tumulus XX.

The largest of these is No. XX. This contained a single large shallow room cut in the sub-soil and barely covered by the tumulus. The size of the room is only explicable by the supposition that it contained a large number of sacrificial burials like types *a* and *b*. In fact, there was a depression for the main burial on the southern side and eight sacrificial burials still in place near this depression. There were also a large number of large coarse jars and black-topped beakers of the late ceremonial form in their original places along the eastern side. There was no room for subsidiary burials in the tumulus. Grave No. XX is marked out by its size and character as one of the important graves, comparable with type *b*. Its date is shown by the pottery to be late, perhaps even later than any of the others yet described.

Of nearly equal importance were XXI, XXII, XIV, XIII, XV, XII. But these had all been completely cleared by plunderers and only fragments of objects were found.

---

4. Graves of type *d*.

From the line of tumuli lying east of the Eastern Defûfa, the plain to the north is covered with denuded earth tumuli generally of small size. These are marked out by circles of dark stones and white pebbles. The time was not sufficient for the complete excavations of this area but about 60 graves were cleared in order to gain an idea of the date and character of the burials. These graves were comparable in size to the subsidiary graves in the large tumuli; but they had been more systematically plundered. The grave pits were generally of a narrow rectangular type (more like the subsidiary graves in tumulus No. III), and the chief burial so far as could be ascertained, was accompanied by sacrificial burials. The objects found were of the types found in the large tumuli; but the pottery seemed to be of the later types.

---

5. The Eastern Defûfa.

The excavation was completed of the eastern mud-brick structure, called by the natives, the Upper or Eastern Defûfa (pl. XIX 15). This was a small temple. There were two large rooms (pl. XIX 16) each with five stone bases for columns (wood?) along the axis of the room. The walls were 6 meters thick and still preserved to a height of 8 meters in places. The entrance doorway had been roofed with a large beam of grey granite bearing on the outside a winged sun-disc in relief. The walls inside had been whitened and painted and showed a fleet of boats on the eastern wall, a herd of giraffes on the northern wall, west of the door.

In the debris, large quantities of blue glazed tiles were found, fragments of statuettes, stone and pottery vessels, etc. The tiles included large inlays

from great pottery basins, casing tiles from wooden beams and other tiles of indeterminable origin. The most striking of these were fragments of a blue fayence lion made of 12 or more tiles. No trace of any of these inlays or tiles were found on the walls so far as preserved.

The rooms showed traces of reconstruction both in the walls and in the floors. Two distinct periods of occupation were distinguishable. The second occupation had ended in a conflagration followed later by the collapse of the upper part of the walls on the western side. The walls had been bonded with wooden beams running horizontally along the face of the wall. On the decay of the beams the masses of brick work above had toppled over into the room. There were also traces of both ancient and modern searches for treasure.

6. The Western Defûfa.

The excavation of the western mud-brick structure, called by the natives the Lower or Western Defûfa was also completed; and the conclusion of last year that this building was a fort, was fully confirmed. A stairway leads up eastward from the southern part of the western side to a small room (a sort of landing) about 10 meters above the surrounding desert. From this room a second stair leads up northward. Four meters above the floor of the small room, the stair turns westward to the top of the building as at present preserved. The top of the building has been denuded however and shows no trace of the upper end of the stair nor of any floor.

Only a few fragments of objects were found and these were of the same date as those in the rooms on the east. The whole of the stair and the small room showed marks of fire. The place had been burnt out by a great fire, no doubt at the same time that the rooms on the east of the Defûfa were burnt out (that is, Hyksos Period).

At the northeastern and southeastern corners, a hole was cut by us for one or two meters into the lower part of the body of the Fort (Western Defûfa). These two holes showed that the Fort was built over a bank of mud debris contained among mud-brick walls 40 to 60 cm. thick. It was impossible to investigate this earlier structure without destroying the Fort. I am inclined to believe that the fragments of stone vessels with the names of Pepy I found last year, came from the structure under the Defûfa.

7. Summary.

The cemetery at Kerma ranges in date from the time of Sesostris I to the Hyksos Period. The larger tumuli are the graves of the chief people,—no doubt, the governors of Nubia. One of these is certainly the same Hep-zefa,



4. Type a. Kerma IV, looking east, showing cross walls intact over ends of sacrificial corridor, Jan. 16, 1914.



5. Type a. Kerma IV, looking east along sacrificial corridor from about same position as plate XII; April 5, 1914.



7. Type a. Kerma III (Tomb of Hepzefa), looking north over cross walls with walls intrusive subsidiary burials, April 5, 1914. Temple in background on left.



8. Type a. Kerma III (Tomb of Hepzefa), looking west along sacrificial corridor, April 5, 1914.



9. Type a. Kerma III (Tomb of Hepzefa), section of sacrificial corridor with burials, looking east, December 15, 1913.



10. Kerma 414, sacrificial burial in eastern end of subsidiary grave, looking east.



11. Type a. Kerma X, sacrificial corridor, with main burial chamber, looking west, March 6, 1914.



13. Type b. Kerma XVIII, western chamber, looking south, January 18, 1914.

15. Kerma II, Eastern Dafufa, front, looking north, January 16, 1914.

16. Kerma II, Eastern Dafufa, room A and entrance, looking down to south, showing floor of first and second occupation, January 16, 1914. The bases of columns have been undermined by treasure hunters.

the hereditary Prince, the owner of tomb No. 1 at Assiut. The sacrificial burials are Nubians, members of the local subject race. The subsidiary graves are those of Egyptian soldiers or officials. Professor Elliot Smith has not completed his investigation of the skeletons but the results so far obtained confirm the above view.

The archæological group formed by the contents of the graves is a remarkable mixture of objects of Egyptian and local origin. Many of the pots of local origin are manifest imitations of Egyptian wares. The types of graves and het burial customs are not Egyptian. In general, the archæological group appears to be a new one built up of Egyptian and Nubian elements in a community formed of Nubians dominated by a body of Egyptian officials and soldiers. The degeneration of the black-topped pottery shows that the archæological group covered a period of some length, in any case quite equal to the two centuries prescribed by the dated inscriptions.

At present, it is not yet possible to assign all the products of the handicrafts represented at Kerma to one country or the other. But it is clear that the fine black-topped pottery, for example, is Nubian, although of an excellence never before attained by Nubian pottery. Indeed one may say of all the objects which are possibly of Nubian origin that they excel the older Nubian products. There can be little doubt that the credit for their excellence is due to the stimulus given by the Egytians. Whether the work was done by local artisans, as I believe, or not, it was the genius of Egyptians which brought about the development of the craftsmen's skill to a point never before attained in Nubia. At home or abroad, the Egyptian retained his love of fine workmanship.

On the other hand, the picture given us of the Egyptians treatment of a subject race is a revelation of ancient savagry which, while not unexampled among modern savages, is nevertheless almost appalling in its coldblooded brutality. No Egyptian departed for the other world unaccompanied by servants and wives. For the prince, several hundred wretched Nubians were forced to lay down their lives—strangled or buried alive, I am not sure which. The province was held with an iron hand, and we may well believe that no penny of income escaped the Egyptian rulers.

Historically speaking, the most surprising fact is to find that the ruling chiefs in the Northern Sudan during the Middle Empire, were Egyptian officials. It is fairly clear that Egypt held the country administratively during this period. Many traces have been found at Kerma of the presence of Egyptians even as far back as the old Empire; but the buildings of that period have been oblitcrated by those of the Middle Empire and until the older cemetery has been found, the earlier history of the province must remain obscure.

Le grand réservoir d'Abydos et la tombe d'Osiris.

Par Édouard Naville.

Avec 3 planches (IX—XI).

Les fouilles d'Abydos pendant l'hiver 1914 ont donné des résultats tout à fait inattendus. Elles se sont faites dans l'espace compris entre ce que M. Petrie avait découvert précédemment, et qu'il avait appelé l'Osireion et le temple de Séti Ier. En 1903, M. Petrie ou plutôt Miss Murray sa collaboratrice, était arrivée en suivant le mur ouest du temenos, à un couloir menant à un vestibule dont les parois sont couverts de textes du Livre des Morts. Ce vestibule donne accès à une chambre dont les parois portent aussi des représentations tirées du livre de l'«*Am Douat*». Les constructions ne vont pas plus loin que cette chambre dans cette direction-là.

Dans le vestibule, du côté Est, ouvre une porte dont le linteau et les deux montants ont été découverts par Miss Murray. D'après le plan publié dans son ouvrage, cette porte est l'extrémité d'un couloir venant du temple, et par lequel on entrait dans le vestibule. Tout cet ensemble : vestibule, chambre et passage, a été nommé par M. Petrie et Miss Murray l'Osireion, et considéré comme étant le puits de Strabon et le tombeau d'Osiris[1].

D'emblée il m'avait semblé que la porte dans le mur Est du vestibule, devait être, non une issue lorsqu'on venait du temple, mais l'entrée d'un passage conduisant à une construction spéciale. C'est ce qui nous engagea à reprendre les fouilles à l'endroit où Miss Murray les avait laissées, en regardant du côté opposé. Pour nous l'Osireion de M. Petrie n'était pas le point d'arrivée ; c'était le point de départ, c'était le premier pas dans une voie qui devait nous conduire à quelque chose d'inconnu existant dans l'espace qui nous séparait du temple de Séti.

En 1912, nous déblayâmes entièrement le couloir dont Miss Murray avait vu la porte. Ce couloir a 14 mètres de long. Il commence par descendre légèrement, puis il devient horizontal. Les parois sont couvertes de textes du Livre des Morts : à droite, en descendant, le chapitre 17 et le chapitre 1er, avec les vignettes du 17. Chose curieuse, le texte commence à l'extrémité inférieure à droite. Si l'on voulait les lire, il fallait commencer en bas à droite par le chapitre 1er, et continuer par le chapitre 17; arrivé à la porte, on passait de l'autre côté où l'on trouvait le chapitre 99, deux chapitres des portes, et la confession négative. Ainsi, la disposition des textes est inverse de celle qu'on voit dans les chambres des tombeaux des rois.

[1]) Margaret A. Murray, The Osireion pl. XV et XVI p. 2 et 3.

A l'extrémité du couloir, nous trouvâmes deux angles de murs qui paraissaient indiquer deux chambres ; en face, à peu de distance, nous découvrîmes un triple linteau de 5 mètres de longueur ; c'est une porte dans un mur d'une épaisseur de quatre mètres que nous avons suivi du côté sud jusqu'à l'angle. Là, nous avions déjà pu voir de la très belle maçonnerie, faite en blocs énormes et rappelant tout à fait la construction du temple du Sphinx.

C'est à partir de ce mur que nous avons travaillé cet hiver. Nous avons commencé par reconnaître les deux côtés de l'édifice, puis nous avons poussé en avant dans la direction du temple de Séti. Après onze semaines de travail, avec un nombre d'ouvriers qui a atteint 640, hommes et enfants, nous avons déblayé entièrement la construction dont le plan est reproduit ici.

C'est un rectangle de 30 mètres de longueur sur 20 mètres de largeur. Le mur extérieur, d'une épaisseur de plus de six mètres sur les grands côtés, se compose de deux enveloppes. L'enveloppe extérieure est faite de blocs de calcaire assez grossièrement taillés. Elle sert de revêtement à un mur intérieur fait en énormes blocs d'une pierre rouge que nous avons prise d'abord pour de la quartzite, mais qui, au jugement du Dr Hume, est un grès très dur venant, paraît-il, des environs d'Assouan. Cette maçonnerie est extrêmement belle. Les blocs en sont généralement trés gros, ceux de 5 mètres de long ne sont pas rares ; on y voit souvent des irrégularités dans les lignes des assises, des décrochements qui caractérisent la maçonnerie de l'époque des pyramides, ainsi que les saillies qui servaient au transport des pierres et qu'on n'a pas enlevées.

Dès que nous fûmes arrivés à quelque distance en avant de la porte et du mur dans lequel elle est pratiquée, nous reconnûmes que le rectangle se composait de trois nefs de largeur inégale, séparées par des colonnades de granit. Les deux nefs latérales sont beaucoup plus étroites que celle du milieu. Les piliers des colonnades qui les séparent de la nef centrale sont d'énormes monolithes qui ont plus de 2 mètres de côté. Ces piliers, dont il y a cinq de chaque côté, supportaient des architraves de dimension tout analogue, car elles ont 2 mètres de hauteur.

L'architrave et le mur d'enceinte en grès rouge supportaient un plafond fait aussi de monolithes de granit dont l'épaisseur est de 2 mètres. Chacune des nefs latérales avait un plafond fait de cette manière. Il est plus douteux qu'il y eût un plafond sur la nef centrale, sauf tout à l'extrémité devant l'entrée de la tombe d'Osiris qui, à en juger par ce qui en reste encore, devait bien être couverte.

Tout ce qui était à l'intérieur du mur d'enceinte, plafond, architraves et piliers, était en granit d'Assouan, et c'est ce qui en a causé la ruine. A une époque qui a duré peut-être jusqu'il y a un ou deux siècles, l'édifice a servi de carrière. Le beau granit a servi à faire des meules de diverses grandeurs. Nous en avons trouvé de très petites, d'autres, destinées à des pressoirs à huile, sont encore sur place, presque achevées ; elles pèsent de sept à huit tonnes.

Ce qui a particulièrement souffert, c'est la nef latérale du sud ; là, non seulement piliers et architraves n'existent plus, mais on n'a pas ménagé le mur en grès rouge qui a servi vraisemblablement à des constructions, et dont on a enlevé plusieurs assises. En revanche, le mur du nord est beaucoup mieux conservé. Il a gardé sa hauteur primitive, et même à l'extrémité orientale une partie du plafond, ce qui fait que nous pouvons juger de ce qu'a dû être son apparence.

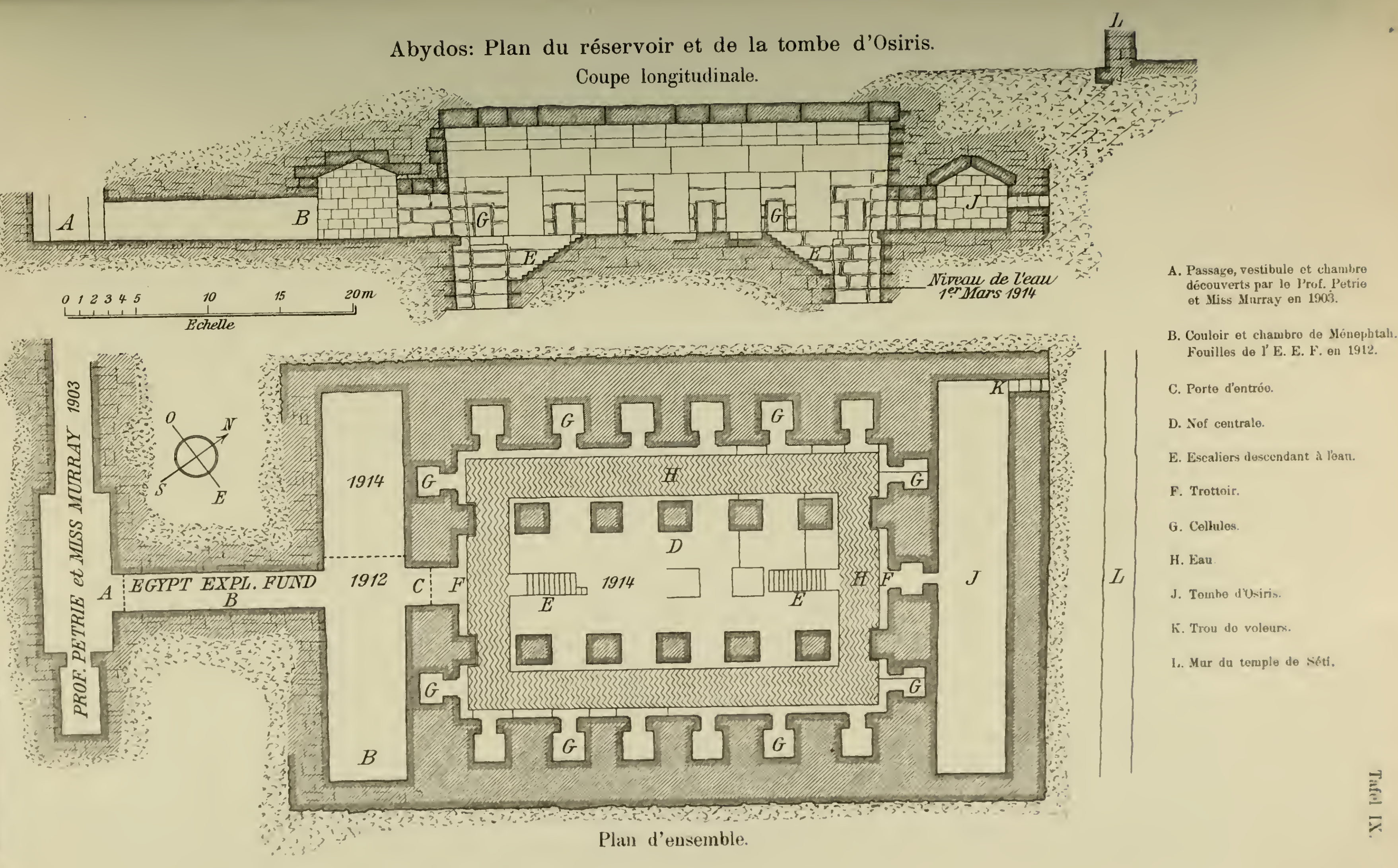
Nous avons commencé par descendre jusqu'au niveau de la base des piliers des colonnades. Quand nous sommes parvenus au bas de la troisième assise, dans l'angle sud-ouest, nous avons découvert le linteau de la porte d'une cellule pratiquée dans le mur de pierre rouge. Cette cellule, qui a environ 2 mètres de haut et autant de large, est très bien construite. Elle rappelle les chambres des pyramides, et elle est absolument dénuée de toute espèce d'inscription ou d'ornement. Elle était fermée par une porte à deux battants qui tournait dans des trous que l'on voit encore.

A peine avions-nous déblayé cette cellule que nous en trouvions dans le même mur une seconde, puis une troisième ; au-delà, le mur est tellement détruit que le plafond des cellules a souffert, néanmoins elles existent encore. Dès que nous sommes tombés sur la première, nous avons cherché aussitôt dans le mur du nord où en sont apparues d'autres, absolument les mêmes. Il y en a tout le tour de l'édifice, six sur chacun des grands côtés, trois sur le mur du fond, du côté du temple de Séti, et une de chaque côté de la porte, au total dix-sept. L'entrée de toutes les cellules et les deux nefs latérales étaient abritées par un plafond qu'on voit encore à l'extrémité de la nef du nord.

La nef centrale se termine par un mur en grès rouge sur lequel il y a des sculptures du temps de Ménephtah. Ces sculptures sont divisées en quatre registres horizontaux. Dans le registre supérieur, on voit le roi adorant Osiris et les dieux d'Héliopolis, Tum et Harmachis. Au milieu est une ligne verticale dans laquelle on voit le signe qui est le nom d'Abydos, et en dessous les deux amulettes principales, le [illegible] et le [illegible]. Cette représentation paraît indiquer quelque chose de funéraire ; et qui doit être la tombe d'Osiris laquelle existait à Abydos.

En descendant le long du mur, nous avons atteint la porte d'une cellule de même dimension que les autres, mais où l'on a percé le mur du fond, de manière à faire une entrée qui avait été fermée plus tard par des moellons de pierre calcaire. Il restait la partie inférieure de cette fermeture, et, après l'avoir franchie, nous sommes entrés dans une vaste salle, beaucoup plus longue que large, dont le plafond est formé par deux dalles appuyées l'une contre l'autre. Cette salle était souterraine et absolument obscure ; le sol en était très humide, même boueux. Il n'y a pas d'autre entrée que l'ouverture faite dans le mur de la cellule ; au coin nord-est est un trou fait par les voleurs qui ont pillé la chambre. Sur les murs et sur le plafond sont des représentations d'un ca-

Abydos: Plan du réservoir et de la tombe d'Osiris.



A. Passage, vestibule et chambre découverts par le Prof. Petrie et Miss Murray en 1903.

B. Couloir et chambre de Ménephtah. Fouilles de l'E. E. F. en 1912.

C. Porte d'entrée.

D. Nef centrale.

E. Escaliers descendant à l'eau.

F. Trottoir.

G. Cellules.

H. Eau.

J. Tombe d'Osiris.

K. Trou de voleurs.

L. Mur du temple de Séti.

Verlag: J. C. Hinrichs, Leipzig.



Vue générale prise du sud.



Angle Sud-Ouest

Fond de l'édifice

ractère funéraire bien marqué : on voit la barque solaire comme dans les tombeaux des rois, et une curieuse figure de la déesse du ciel. Les cartouches royaux qu'on y trouve sont ceux de Séti Ier, le constructeur du grand temple qui est au-dessus. Ces représentations demanderont à être étudiées de très près, et pour cela il faudrait avoir des procédés d'éclairage meilleurs que ceux que nous avions l'hiver passé. Cependant, ce que j'en ai vu me paraît montrer que cette chambre était ce que les anciens nommaient la tombe d'Osiris et où l'on conservait ce qu'on appelait sa tête. Comme toutes les chambres funéraires, elle était hermétiquement fermée. Cette tombe d'Osiris est certainement de construction plus récente que le reste de l'édifice. C'est peut-être à l'époque où il a construit son temple que Séti Ier a creusé cette chambre et en a fait élever les murs, alors que par l'érection du grand édifice il développait le culte du dieu.

Nous sommes d'abord descendus jusqu'à la base des grands piliers, et nous ne doutions pas qu'il n'y eût un plancher aux nefs latérales. Aussi, grand fut notre étonnement lorsque nous nous aperçûmes que les cellules n'ouvraient pas sur un plancher, mais sur un trottoir d'une largeur de 70 cm au-dessous duquel la belle maçonnerie continue, faite de grosses pierres bien jointes. Le trottoir court des deux côtés de la nef, devant les portes des cellules comme devant les piliers ; et des deux côtés il est fait de la même manière : il est en encorbellement en dessus du vide, le gros bloc qui s'étend sous la cellule et qui en forme le plancher est évidé à la largeur du trottoir. Au delà, dans l'alignement de la façade extérieure de la cellule, le mur continue verticalement. En creusant dans ce vide à divers endroits nous sommes arrivés à l'eau qui paraît être au niveau de l'infiltration dans le terrain cultivé, quoique la construction soit dans le désert.

Nous nous trouvons donc devant un grand réservoir rectangulaire dont les deux grands côtés sont les nefs latérales, et les petits les deux extrémités de la nef centrale. Partout le trottoir des deux côtés ; même devant la porte de la tombe d'Osiris et surtout devant la grande porte d'entrée, devant laquelle il n'y avait aucun passage permettant de traverser le réservoir. Le trottoir ne manque que devant les pilastres du mur d'enceinte qui font face aux colonnades.

Cette année-ci le Nil est exceptionnellement bas ; on ne se rappelle pas l'avoir vu à ce niveau. Nous avons trouvé l'eau à quatre mètres au dessous du trottoir, lequel est déjà plus bas que le niveau du terrain cultivé. Dans une année normale, l'eau atteindrait probablement le trottoir.

La nef centrale, dont les deux extrémités font partie du réservoir, est une île. C'est une plateforme au niveau des cellules et du trottoir, formée par les blocs énormes qui supportent les piliers. Aux deux bouts sont des escaliers qui descendent dans l'eau. Celle-ci était au 1er mars à un mètre au dessous de la dernière marche. Une autre année que celle-ci, l'escalier serait couvert d'eau probablement presque en entier.

Au sommet de l'escalier dans le sol de la plateforme sont de petits bassins carrés qui servaient probablement à se laver les pieds. Nous ne savons pas exactement combien il y avait de ces petits bassins ; la plateforme est obstruée par de gros blocs qu'il faudra enlever. Je croirais volontiers que dans cette nef centrale il y avait des statues dont nous retrouverons peut-être des fragments s'ils ont été jetés dans le puits.

De la porte d'entrée on ne pouvait atteindre la plateforme que dans un canot ou avec un pont en bois, car aucune maçonnerie ni aucun chemin n'y conduit.

Ainsi nous nous trouvons devant une construction qui, pour le moment, est unique en Égypte : un grand réservoir rectangulaire sur lequel ouvrent 17 cellules toutes pareilles et dont nous ne connaissons pas la destination.

Quel était le but de cette construction cyclopéenne, dont la date est très ancienne ? La ressemblance frappante entre le style de la maçonnerie et le temple du Sphinx nous conduit à l'époque de la quatrième dynastie et peut-être encore au-delà. Il n'est pas impossible que nous ayons là une des plus anciennes constructions d'Égypte. L'absence complète de tout ornement et de tout signe hiéroglyphique, sauf à la porte de la tombe d'Osiris et dans la chambre de Ménephtah, est aussi un trait caractéristique de cette époque reculée. Avant Séti Ier et Ménephtah, l'édifice était comme les chambres de la grande pyramide, absolument nu, sans aucune décoration ni sculpture.

Nous avons parlé de la tombe d'Osiris qui ne remonte pas plus haut que Séti Ier. A l'autre bout de l'édifice, devant la porte d'entrée, il y a aussi une construction récente. A la sortie du couloir de Ménephtah, ce que nous prenions d'abord pour deux chambres séparées n'est qu'une grande salle de même forme et presque de même grandeur que la tombe d'Osiris, à laquelle elle est tout à fait symétrique. Le plafond est en encorbellement. Il porte, ainsi que les murs, des textes de l'«*Am Douat*» et du Livre des Morts, au nom de Ménephtah comme le couloir. Les assises supérieures du mur ouest de la chambre sont en grès de Silsilis, la pierre caractéristique de la XIXe dynastie, la même que celle qui formait le plafond du passage. Il a dû y avoir là une transformation dont Ménephtah est l'auteur. Nous ne savons pas ce qu'il y avait avant lui, on devait bien arriver à la porte en quelque manière ; mais il aura voulu avoir une fausse tombe, un cénotaphe, un séjour pour son double tout à fait semblable à celui d'Osiris, à l'autre extrémité du grand réservoir. Cette salle, le couloir qui y conduisait, ainsi que le vestibule et la chambre que M. Petrie a découverts et qu'il a appelés l'Osireion formaient un ensemble que j'appellerai le Menephtheum.

La découverte du grand réservoir soulève un grand nombre de questions dont la suite des fouilles nous permettra peut-être de résoudre plusieurs. Voici un édifice souterrain très ancien, fait de matériaux colossaux et amenés d'une grande distance. Ce n'est ni un temple ni une tombe. C'est une construction hydraulique, destinée à recueillir et à emmagasiner une quantité d'eau qui sera préservée de l'évaporation, non seulement par le fait que la construction est

sous terre, mais surtout par les plafonds en pierres énormes qui la protègent contre les rayons du soleil. Cette eau, d'où venait-elle? Était-ce simplement l'infiltration, ou y avait-il une source? Il est impossible de ne pas reconnaître dans ce réservoir ce que Strabon appelle le puits, situé plus bas que le temple, qui ressemblait au labyrinthe, mais dans de plus petites proportions, et qui était remarquable par les couloirs couverts par des plafonds faits de pierres monolithiques. Le mot de Strabon pourrait s'appliquer à une source aussi bien qu'à un puits. Y avait-il là une source, ou une communication avec le Nil, qui à cette époque devait être beaucoup plus rapproché du désert libyque qu'il ne l'est maintenant. Il est certain que les vieux constructeurs de l'édifice étaient bien au courant du régime des eaux, des lois de la crue et de la baisse du fleuve, et aussi de l'existence de ce qu'on nomme maintenant le Nil souterrain, qui coule sous le désert aussi bien que sous le terrain cultivé, et que les ingénieurs hydrauliques étudient attentivement dans ce moment-ci. Sera-t-il possible de retrouver la hauteur de cette nappe souterraine à cette époque reculée?

Le réservoir était-il en rapport avec le culte d'Osiris? Les cellules sont-elles l'image des [hieroglyphs] de la maison d'Osiris, un nom que dans la traduction du Livre des Morts j'ai rendu par cellules? La barque du dieu flottait-elle sur le réservoir? Les barques divines allant presque toujours à la cordelle, le trottoir serait tout à fait approprié à la marche des nautonniers qui hâlaient le canot du dieu. L'eau du réservoir passait-elle pour avoir une vertu curative, et les cellules recevaient-elles des malades qui venaient recouvrer la santé? Bien d'autres questions encore se présentent à l'esprit à la vue de cette construction si bizarre, et dont la simplicité majestueuse fait impression sur les visiteurs. Il est d'autant plus désirable que l'Egypt Exploration Fund trouve les ressources nécessaires pour achever le déblaiement du réservoir d'Abydos.

Zur Erklärung einiger Denkmäler aus der Frühzeit der ägyptischen Kultur.

Von Kurt Sethe.

Mit 3 Abbildungen.

1.

Das zuerst von Steindorff (Aegyptiaca, Festschrift für G. Ebers, S. 123), hernach von Legge (Proc. Soc. bibl. arch. 1900, 124. 1909, 307, als Nr. 5 bezeichnet) veröffentlichte und behandelte Unterstück einer Schieferpalette im Museum von Kairo zeigt auf der einen Seite in symbolischer Darstellung die Er-

oberung von festen Plätzen. Diese sind in der üblichen Weise durch Mauerringe, in denen einzelne Hieroglyphen zur Bezeichnung ihres Namens stehen, ausgedrückt. Die Mauern werden durch verschiedene tiergestaltige Wesen, die auf ihnen stehen, mittels Hacken zerstört. Losgelöste Steine liegen innerhalb der Mauern umher.



In den Wesen, die die Zerstörung der Mauern vollziehen, hat Steindorff »die dem Könige ergebenen göttlichen oder irdischen Hilfskräfte« erkennen wollen. Er dachte, daß die Tiere entweder heilige Tiere gewisser Götter oder die Wappenbilder gewisser Städte oder Landschaften darstellten, die dem Könige bei seinem Siege geholfen hätten. Auch Legge denkt an totemartige Abzeichen gewisser Stämme, die er sich in Ägypten eindringend und die in den Festungen wohnende ansässige Bevölkerung überwältigend, vorstellt.

Ich möchte diesen Deutungen eine andere gegenüberstellen. Wie, wenn die verschiedenen Wesen, die die Hacke gegen die eroberten Festungen führen, nichts weiteres wären als Bezeichnungen des ägyptischen Königs, der das uns vorliegende Siegesdenkmal geweiht hat?

In der Tat ist der Falke, den wir in der oberen Reihe als ersten und allein erhaltenen Sieger bei dem Zerstörungswerk finden, ja geradezu das offizielle Bild des altägyptischen Königs, der als ersten und ältesten seiner Titel den Namen »Horus« trägt.

Ebenso ist die Vereinigung zweier auf Standarten stehender Falken, die in der unteren Reihe zusammen die letzte Stadt zerstören, ein in der ersten Dynastie üblicher Titel des Königs, der ihn als die *nb·wj* »die beiden Herren«, d. h. wohl als Verkörperung der beiden Horus von Hierakonpolis und von Buto, bezeichnet, s. meine Untersuch. III 24. 31.

Der schreitende Löwe, der in der unteren Reihe an erster Stelle erscheint, ist zwar kein Titel, aber gleichfalls ein häufiges Bild des ägyptischen Königs. Es sei nur an die Bezeichnungen als »Löwe auf dem Schlachtfeld« (*mꜣj ḥr prj*), »grimmiger Löwe« (*mꜣj ḥsꜣ*), »Löwe unter den Herrschern« (*mꜣj n ḥḳꜣ·w*) in den Inschriften des neuen Reiches erinnert und an all die bekannten Variationen der Sphinxgestalt, unter denen der König seit den ältesten Zeiten (z. B. in den Pyramidentempeln der 5. Dynastie) dargestellt erscheint.

Als letzte der erhaltenen tiergestaltigen Siegergestalten unseres Denkmals erscheint endlich der Skorpion auf der zweiten Festung der unteren Reihe. Auch dieses Tier ist uns gerade aus der ältesten Zeit der ägyptischen Ge-

schichte als Bezeichnung des Königs bekannt, nämlich als Name eines Königs aus dem Anfange der ersten Dynastie[1], der als Vorgänger der Könige *Nʿr-mr* und 𓉐𓂝 *Ḥ'ḥ'* anzusehen ist und, wie aus der von Junker aufgefundenen Inschrift von Tura[2] hervorgeht, mit dem angeblichen Könige *K'* von Petrie identisch ist[3]. Ich möchte glauben, daß wir es auch an unserer Stelle mit niemand anders, als eben diesem Herrscher zu tun haben und in ihm geradezu den Urheber unseres Siegesdenkmals zu erkennen haben.

Ist diese Erklärung der Tiergestalten, die die Zerstörung der eroberten Festungen vollziehen, richtig, so erhalten wir in unserer Darstellung ein passendes Analogon zu der Schieferpalette des *Nʿr-mr* (Hierakonpolis I 29), auf der es ja gleichfalls der König selbst ist, der in Gestalt des »siegreichen Stieres« die Mauer der eroberten Festung zerstört. Wir dürfen danach vielleicht für eines der drei zerstörten Bilder in der ersten Reihe unserer Darstellung ebenfalls einen Stier als Zerstörer der Festungsmauer vermuten. Für die beiden anderen Bilder könnte eventuell Seth, sowie Geier und Uraeusschlange zusammen als *nb·tj* »die beiden Herrinnen«, mit denen sich der König in seinem zweiten Titel identifiziert, in Betracht kommen.

2.

Auf der andern Seite derselben Schieferplatte sehen wir in drei Reihen übereinander Rinder, Esel und Schafe, dann unten eine Anzahl Bäume oder Sträucher, wie Steindorff richtig bemerkte, eine Art Landschaft. Die richtige Deutung dieses ganzen Bildes dürfte Legge gegeben haben, der in den Haustieren sowie den Bäumen eine Darstellung der Beute erkannte, die der König bei seinem Siege in dem eroberten Lande gemacht habe.



Rechts von den Bäumen ist nun noch ein seltsamer Gegenstand dargestellt, den Steindorff richtig als einen gekrümmten Hirtenstab, der in einen Erdhaufen gesteckt ist, gedeutet hat. Aber was soll das hier? Ich glaube auch dafür eine Deutung geben zu können. Es ist nichts als der alte Name des Landes Libyen *Ṯḥnw*, der in der normalen Orthographie des alten Reiches 𓋾𓈇

[1]) Daß er ein König von Ganzägypten war, scheint daraus hervorzugehen, daß er nach Hierakonpolis I 19. 26e Herr über die 9 Bogen war, zu denen ja auch Ober- und Unterägypten gehörten, und daß seinem Namen in den Topfaufschriften Vermerke, die die beiden Landesteile betreffen, beigefügt zu sein pflegen (s. meine Untersuch. III 32/3).

[2]) Junker, Grabungen in Turah S. 6 ff.

[3]) Das Zeichen, das Petrie für ein umgedrehtes 𓂓 *k'* hielt, erweist sich beim Vergleich mit Junkers Inschrift als kursive Form des Skorpions.

oder geschrieben wird[1]. Bei uns ist das dem Stamme *ṯḥn* eigene Zeichen des gekrümmten Hirtenstabes mit dem alten Determinativ des Fremdlandes in einer Weise verbunden, die seiner ursprünglichen ideographischen Bedeutung entsprach.

Es zeigt sich darin ein Lieblingszug der ägyptischen Hieroglyphenschrift, den wir speziell in der ältesten Zeit oft beobachten können. Es sei nur an die Schreibungen *jꜥj* »waschen« erinnert, bei der das Determinativ des Waschens so über dem Zeichen angebracht ist, als ob vom Waschen der Hände die Rede ist, obgleich doch in Wahrheit das Bild des Armes hier nur den phonetischen Wert *ꜥ* hat; ferner an *wꜥb* »rein werden«, *ḥwj* »schlagen«, *fꜣj* »tragen«, *ḥr·t-hrw* »Alltägliches«, *śmr prj* (-*ꜥꜣ*) »Freund des (großen) Hauses« (alter Titel), *prj-nw* »Palast«, *Ḥ·t-ḥr* »Hathor« (= Haus des Horus), *Nb·t-ḥ·t* »Nephthys« (Herrin des Hauses), *sḥn·w* »Begegnung«, *sḥ-nṯr* »Gotteszelt« usw., wo überall zwei oder mehrere Zeichen in ideographischer Weise miteinander verbunden sind[2].

Wenn wir demnach in der auf unserm Denkmal dargestellten Landschaft wahrscheinlich das Land Libyen und demgemäß in den darüber abgebildeten Viehherden die libysche Beute zu erkennen haben, die der ägyptische König »Skorpion« bei seinem Siege über dieses Land erbeutet haben sollte, so erhalten wir damit eine Parallele zu der Darstellung im Pyramidentempel des Sahureꜥ (Borchardt, Grabmal des Königs Saꜣhu-reꜥ II Taf. 1), wie sie nicht schöner gedacht werden kann[3]. Auch dort besteht die libysche Beute aus Herden derselben Tiere, die in derselben Reihenfolge wie bei uns (Rinder, Esel, Schafe) in je einer Reihe übereinander dargestellt sind, mit dem Unterschiede, daß zwischen den Eseln und den Schafen dort auch noch eine Reihe Ziegen eingeschoben erscheint.

Die um ein halbes Jahrtausend jüngere Darstellung aus der 5. Dynastie gibt uns nun vielleicht auch für die Ergänzung des fehlenden Oberteils des Bildes einen Fingerzeig. Man wird dort wohl eine Darstellung des siegreichen Königs, der einen gefangenen Häuptling erschlägt und vielleicht Reihen von anderen Gefangenen, die dem zusehen müssen, erwarten dürfen.

Wenn nach dieser Deutung die Darstellungen der einen Seite unseres Denkmals auf einen Sieg des Königs über die Libyer Bezug haben, so ist

[1]) Borchardt, Saꜣḥu-reꜥ II S. 72. Vgl. auch Hierakonpolis I 15, 7. — [2]) Der alte Brauch wird später in griechich-römischer Zeit wieder in ausgedehnterem Maße aufgenommen. Die von Junker in seiner Dissertation S. 20 und 21 verzeichneten Zeichenkombinationen beruhen großenteils darauf.

[3]) Es verdient bemerkt zu werden, daß bereits Borchardt (a. a. O. S. 13) beide Darstellungen wegen der Gleichheit ihres Gegenstandes vom kunsthistorischen Standpunkte aus miteinander verglichen hat.

damit noch nicht gesagt, daß die der andern Seite sich notwendig auf denselben Sieg bezogen, und daß also die Städte oder Festungen, deren Zerstörung durch den ägyptischen König dort dargestellt ist, in Libyen zu suchen sind.

3.

Durch die Erklärung, die oben der Schieferpalette von Kairo gegeben worden ist, erfährt nun auch die Deutung eines andern derartigen Denkmals der ägyptischen Frühzeit eine Änderung, nämlich der von Legge, Proc. Soc. bibl. arch. 1900, 135, 1909, 297 als Nr. 6 behandelten Palette (Abbildung besser bei Capart, Débuts de l'art S. 230—233), von der ein Bruchstück im British Museum, das andere im Ashmolean-Museum zu Oxford ist.



Auf der einen Seite dieses Denkmals ist das Schlachtfeld dargestellt. Die gefallenen Feinde dienen den Vögeln zum Fraße. Den Mittelpunkt der Darstellung aber bildet ein riesiger Löwe, der einen feindlichen Mann niederreißt und zu fressen sich anschickt. Bereits Legge hat richtig in dieser Hauptgestalt eine symbolische Darstellung vermutet. Er erkennt in ihr wieder das Totemtier eines »lion-tribe«. Wir aber werden darin nun vielmehr eine Darstellung des siegreichen ägyptischen Königs vermuten[1] wie in dem Löwen, der auf dem oben besprochenen Denkmal die Hacke gegen die Stadtmauer führte.

Unsere Palette Nr. 6 bietet aber noch eine andere Parallele zu jenem Denkmal. Am rechten Rande des Schlachtfeldes, gegenüber dem durch einen Ring eingefaßten Reibnapfe und dem siegreichen Löwen wird ein Gefangener, die Arme auf den Rücken gebunden, von einer in ein langes Gewand gekleideten Person, vermutlich einer Göttin, herbeigeführt. Beider Personen Oberkörper und Köpfe sind leider verloren. Vor dem Gefangenen sieht man nun den Rest eines seltsam gestalteten Gegenstandes, . Man hat in dem unteren ovalen Teile einen Stein sehen wollen, der mittels des oberen Teiles an dem Halse des Gefangenen befestigt gewesen sei[2]. Aber das wäre nicht nur beispiellos

[1]) So, wie ich nachträglich sehe, auch Borchardt, Saꜣḥu-reꜥ II S. 22.

[2]) Capart, Les débuts de l'art, S. 235.

(vgl. die Gefangenen links auf dem nicht mitabgebildeten Bruchstück von Oxford), sondern paßt absolut nicht zu dem Aussehen des oberen Teiles, der ein von einem Strick horizontal umwundenes Bündel senkrechter Pflanzenstiele oder Halme darzustellen scheint.

Nun gleicht aber der untere Teil, das was man als Stein erklärte, völlig dem »Erdhaufen« der andern Palette, in dem der gekrümmte Hirtenstab steckte. Er wird hier nichts anderes sein als dort und also wieder als das alte Zeichen für Land ⊂⊃ zu deuten sein. Was darauf steht und, wie gesagt, wie ein Bund von Halmen od. dgl. aussieht, wird dem Hirtenstab entsprechen, den wir dort als Kennzeichen des Namens des Landes Libyen erkannten, und also den Namen des besiegten Landes darstellen.

Zu der Beifügung eines Ländernamens neben das Bild eines einzelnen Gefangenen, wie sie in unserm Fall vorzuliegen scheint, vgl. das Bild des stehenden asiatischen Gefangenen mit der Beischrift [Hieroglyphen] »Asien«, Roy. Tombs I 12, 13 und die piktographische Inschrift ib. II 3, 2, wo ein sitzender Gefangener mit der Beischrift [Hieroglyphen] »Nubien« als Vertreter des ganzen besiegten Volkes der Nubier erscheint.

Wie ist der mutmaßliche Name des Landes, dessen Überwindung unser Denkmal zu betreffen scheint, nun aber zu lesen? Ergänzt man Kopf und Oberkörper des Gefangenen wie bei den erhaltenen Gefangenen, die links von dem Reibnapf von den Standarten des Horus und des Thoth herbeigeführt werden, so bleibt für den verlorenen oberen Teil des Zeichens nur etwa ebensoviel Raum übrig, als der untere Teil unter dem horizontal um die Halme gebundenen Stricke einnimmt. Dieser Strick wird also voraussichtlich die Mitte der Höhe des Zeichens gebildet haben oder jedenfalls nur wenig darunter gesessen haben können. Unter diesen Umständen wüßte ich kein ägyptisches Schriftzeichen zur Identifikation mit unserm Zeichen vorzuschlagen. Das □, dem das Zeichen in seiner Umrißgestalt wohl am nächsten gekommen sein dürfte, sieht in seinen Details in den Inschriften der 1. Dynastie und des alten Reiches ganz anders aus. So bleibt der mutmaßliche Ländername für uns vorläufig ebenso undeutbar, wie die Namen der eroberten Städte auf der oben besprochenen Palette von Kairo und auf der großen Palette des *Nʿr-mr*.

Nachlese zum Opfertanz des ägyptischen Königs.

Von Hermann Kees.

Mit 2 Tafeln (VII und VIII) und 3 Abbildungen.

Bei meinem Aufenthalt in Ägypten im Winter 1912/13 konnte ich auch meine Ausführungen über den Opfertanz einer Nachprüfung an den Monumenten unterziehen und dabei noch einiges feststellen, was mir früher aus Mangel an Publikationen nicht bekannt war[1]. Wenn es auch keine Sachen sind, die die entwickelten Grundanschauungen über den Opfertanz berühren, so möchte ich sie doch hier gesammelt wiedergeben, weil sie einige interessante Einzelpunkte vervollständigen und zur Entwicklung der Typen teilweise wertvoll sind.

I. Vogellauf.

Zum Typus der 18. Dynastie kann man zunächst ein weiteres Beispiel von Thutmosis III. nachtragen, aus einem der Nebenräume des Festtempels von Karnak (S′ des Planes bei LD. Text III 30). Der König trägt den Vogel und ein Bündel von vier Stäben, deren Köpfe zerstört sind, deren letzter sich aber durch seine gabelförmige Endung als das Zepter erweist. Als Gottheit ist Bastet gegenübergestellt, die Beischrift lautet: . Ein direktes Pendant findet sich nicht dazu; vielmehr ist gegenüber an der Südwand des Raumes eine große Darstellung des Vogelfanges im Netz, ausgeführt durch den König und zwei Götter im Laufschritt, übrigens interessant durch die Äußerlichkeit der Ideenverbindung mit dem Vogellauf.

Dann aber fanden sich nun auch einige Beispiele aus der Ramessidenzeit, so daß Masperos Zweifel an meiner Vermutung, daß der Vogellauf damals in Vergessenheit geraten sei[2], sich als vollkommen zutreffend erweist.

Zunächst ist ein Einzelvogellauf Ramses' II. zu nennen an der West-(Pylon-) wand der hypostylen Halle von Karnak, 4. Reihe 3. Bild von links. Der König mit Atef trägt nur drei Stäbe, Vögel darauf konnte ich nicht erkennen[3]. Der Lauf gilt hier ebenfalls noch einer Göttin, der löwenköpfigen *Wrt-ḥkꜣw* »Herrin des Palastes« (*ʿḥ*). Beischrift: .

[1]) Ich möchte hier Hrn. Prof. Sethe meinen verbindlichsten Dank aussprechen, der die Freundlichkeit hatte, mir eine ganze Reihe Verbesserungen zu den Texten vorzuschlagen.

[2]) Revue critique 1912 S. 301.

[3]) Das scheint also eine Besonderheit der Darstellung in Kumme zu sein (LD. III 57 *b*), denn an der von Sethe, Urk. IV 579, genannten Darstellung Thutmosis' III. in Karnak konnte ich ebenfalls keine Vögel auf den Stabköpfen feststellen. Erst in der Ptolemäerzeit wird es wieder aufgenommen (vgl. Opfertanz S. 6).

Hier ist unter Ramses II. noch einmal eine durchaus dem alten Typ entsprechende Darstellung geschaffen, die folgenden zeigen nun bereits den Verfall der Tradition an: Im großen Tempel von Abydos finden sich in der von Ramses II. angelegten Vorhalle zwei Pendantdarstellungen des Vogellaufes, als erstes Bild der oberen Reihe der beiden Seitenwände. Im linken Bild läuft der König mit modernisiertem weiten Untergewand, in der Hand den Vogel , an der Schulter drei Stäbe (Köpfe zerstört). Er hat die kurze Haartracht (weiteres zerstört, hinten sind die Bänder des Diadems erhalten). Als Gottheit tritt nun ein zerstörter männlicher thronender Gott, wohl Amon, ein, hinter dem eine löwenköpfige Göttin steht. Nunmehr ist auch die Figur der Göttin *Mrt*[1], auf einem stehend, mit der oberägyptischen Pflanze auf dem Kopf, dabei, den König empfangend: .



Abb. 1. Vogellauf der Spätzeit (Medinet Habu).

Die rechte Paralleldarstellung ist fast ganz zerstört, die Reste des Vogels in der Hand sind deutlich, die Gottheit war wohl Horus. Als Beischrift findet sich die des Ruderlaufes ; diese Ungenauigkeit beginnt also nicht erst in der Ptolemäerzeit. Die eigentliche Bedeutung war sicher in der Ramessidenzeit schon verblaßt, das beweist das sinnwidrige Eintreten männlicher Gottheiten.

---

[1]) Daß die beiden *Mrt*-Göttinnen schon im alten Reich vorkommen, hat soeben Sethe, Grabdenkmal des Saꜣḥu-reʿ II S. 102, gezeigt. Dort erklärt er ihre Rede auch sicher richtiger: »es kommt, wer bringt, es kommt wer bringt«.

Darin folgt die Spätzeit naturgemäß nach: In Medinet Habu ist an der letzten der Säulenschranken des Vorhofes des alten Tempels (*D* des Planes LD. Text III 150) außen eine Vogellaufdarstellung von Schabako, dann von Nektanebos II. usurpiert, angebracht, die hier in Abb. 1 nach eigner Aufnahme wiedergegeben ist. Der Typus ist der alte, auch hier sind keine Vögel auf den Stabköpfen vorhanden, die Anwesenheit des Amon-Re und die Beischriftform schließt sich der eben besprochenen ramessidischen Darstellung an. Aus der Ptolemäerzeit ist noch eine durch einen längeren Text wichtige Darstellung eines Einzelvogellaufs in Edfu (Vorhof, Ostkolonnade; über der Seitentür im 3. obersten Register) vor Upuaut zu nennen. Der König trägt wie gewöhnlich die kurze Frisur, in der Hand den Vogel und nun aber die Zepterstäbe in der symbolischen Form . Der ziemlich zerstörte Text lautet:

Beischrift:

Beim König:

.... Nimm dir dein göttliches Bild (*bś*); ich bringe dir deinen Ka, daß du allen Göttern den Weg (damit) öffnest. Man rezitiere: Ich strecke (*dwn-[j]*)[1] den *ꜣḫ*-Vogel aus, ich bringe dir[2] Ro-Gänse, so bist du beschenkt mit Leben, Dauer, Macht.

Ich bin vor dich gekommen, Scheider des Himmels von der Erde, der hoch ist auf seinem Traggestell (d. h. Wepwewet), Herr der Schlange, ich (bringe)[3] dir den *ꜣḫ*-Vogel, daß du *ꜣḫ* damit seiest, und Leben, Dauer, Macht, indem deine Glieder alle zusammen ..... herrlich sind[4], ...

Der Text ist interessant als Ergänzung zu dem einzigen bisher bekannten längeren Vogellauftext, Denderah II 54 (Opfertanz Nr. 7). Man sieht an ihm noch recht deutlich, daß der Text im Ritual eigentlich nur für Hathor-Göttinnen bestimmt war: »Dein Bild (*bś*)« paßt nimmermehr auf Wepwewet, ebensowenig der Ausdruck »dein Ka«.

Diese direkte Parallelsetzung von »Bild« und »Ka« ist recht interessant, man sieht, wie nahe beide Begriffe dem Ägypter standen. Die folgende Wendung,

---

[1]) Wohl ; die Lesung verdanke ich der Freundlichkeit Sethes.

[2]) Sicher .

[3]) Wohl in zu ergänzen, freundliche Mitteilung von Sethe.

[4]) Dieser Passus nach Sethe.

daß der Vogel zum Wegöffnen dienen soll, fand sich schon im Denderahtext (Nr. 7*a*): »Ich erfasse die *ꜣḫt*, um den Weg zu öffnen«. Keine Gabe wäre dazu auch geeigneter, es ist das feurige Sonnenauge, das die Feinde mit seinem Hauch vernichtet, also im Grunde Hathor selbst: »Ich bringe dir die ‚Große‘ (*Wrt*), erzeugt von der ‚Großen‘«, sagte der Denderahtext. Dem entgegen will uns die Phrase, »ich bringe dir Ro-Gänse«, die im Denderatext nicht in dieser Form vorkommt, recht wenig passend erscheinen; es mag dies eine Einfügung aus einem Weihetext für Opfervögel sein; der -Vogel ist eben keine gewöhnliche Opfergabe wie die -Gans. Die letzten Phrasen, durch die dem Gott Leben, Dauer, Macht und die Eigenschaft des *ꜣḫ*-Seins zugesichert werden, decken sich wieder mit den Anschauungen des Denderahtextes.

Im ganzen spricht der neue Text nochmals klar aus, daß der Vogel , den der König bringt, das »Bild« der Gottheit, ursprünglich der Hathor, selbst ist.

An diese Form des Opfertanzes, der Weihung eines Attributes an die Gottheit selbst, schließt sich eng ein vereinzelter, bisher unbekannter Typ an, den ich in einer Darstellung des Trajan in *Esne* fand (Außenseite, Nordwand, 3. Reihe, vorletztes Bild): Der König im Kriegshelm mit Atef darauf eilt auf die Göttin Neit zu, die die unterägyptische Krone trägt und das sowie Bogen und drei Pfeile in der Hand hält. Er bringt im Lauf in der vorgestreckten Hand vier Pfeile, in der andern den Bogen, also die gewöhnlichen Attribute der Göttin und wieder ihr altes »Bild«. Im Tempel kommt eine Überreichung desselben, aber ruhig stehend, an die Göttin mehrfach vor (z. B. Südwand, 3. Reihe, 3. Bild).

II.

Für den Vasenlauf und Ruderlauf kann ich nicht alle die sehr zahlreichen neuen Beispiele aufzählen, ich beschränke mich, auf ein paar typengeschichtlich wichtige Tatsachen hinzuweisen. Wie eng zusammengehörig man beide Laufdarstellungen schon in der 18. Dynastie betrachtete, zeigt recht gut ein Beispiel im Luksortempel von Amenophis III. (Dreisäulensaal hinter dem Geburtszimmer, Südwand, oberste Reihe). Dort sind beide Typen in ein Bild gebracht, zuerst die Figur des oberägyptischen Königs im Vasenlauf, dahinter die des unterägyptischen im Ruderlauf, gemeinsam vor Amon und Mut. Dagegen muß die Zurückführung des »gemischten« Vasenlauf-Ruderlaufschemas auf Amenophis III. auf Grund der Darstellung aus El-Kab, LD. III 80, unterbleiben[1]. Sowohl die Zeichnung von Lepsius wie die Abbildung bei Tylor, Wall drawings and monuments of El-Kab, sind hier fehlerhaft. Von der angeblichen Vase in der Hand des Königs ist keine Spur zu sehen, sondern das Attribut gänzlich zerstört. Die Entstehung der Kombination Vase — Ruder wird daher nicht vor Ramses II. vorkommen[2].

[1]) Opfertanz S. 31. — [2]) Opfertanz Abb. 5.

Interessant durch ihre verschiedenartigen zahlreichen Beispiele ist die Zeit von Sethos I. und Ramses II. Hier sieht man ganz deutlich die Entstehung aller der später üppig wuchernden Fehler und Mißverständnisse. Besonders zahlreich sind die Beispiele im großen Tempel von Abydos. Hier haben die Türarchitrave zu den Kapellen des Horus, Osiris und der Isis, noch von Sethos I. angelegt, Darstellungen, wo links einem oberägyptischen Ruderlauf rechts ein unterägyptischer Vasenlauf gegenübersteht. Die Figur der *Mrt* fehlt überall noch, und die Form der Vasenlaufbeischrift war, nach der einzig erhaltenen über der Osiriskapelle, noch die alte .

Dann aber treten bereits mit seinem Namen Neuerungen auf. Über der Tür aus dem zweiten hypostylen Saal gegen die Sokarzimmer ist eine Doppeldarstellung: rechts ganz zerstört, links ein oberägyptischer Ruderlauf vor Sokar mit Zufügung der *Mrt*, auf stehend und die Südpflanze auf dem Kopf. Dabei findet sich als Begleiter des Königs der laufende Stier, den ich bisher erst seit Ramses II. kannte[1].

Die Tür zur Sokarkapelle selbst hat ebenfalls eine Laufszene am Architrav: beiderseits ein Ruderlauf vor Sokar, wiederum unter Zufügung der *Mrt* mit ober- bzw. unterägyptischer Pflanze auf dem Kopftuch. Links steht nur ihre Rede als Beischrift, rechts statt dieser Worte das übliche . Hier beginnt schon die Unregelmäßigkeit, ein wirkliches Durcheinander zeigt der Nachbararchitrav an der Nefertumkapelle. Hier steht links ein (oberägyptischer?) Ḥebsedlauf rechts einem Ruderlauf gegenüber; die Figur der *Mrt* wie in der vorigen Darstellung, nun aber links ein und als Beischrift, rechts nur ohne Beischrift. Hier hat man bereits den Ḥebsedlauf als Paralleldarstellung zum Ruderlauf verwandt und damit aus seiner Sonderstellung herabgedrückt, man hält aber wenigstens noch die Beischriften auseinander. Selbst das geht verloren in einer Darstellung über der Tür zum Treppenaufgang zu den oberen Gemächern, sicher aus der letzten Zeit Sethos' I., denn sie ist unvollendet. Da findet man einen doppelten Ḥebsedlauf links vor Osiris, rechts vor Sokar, ohne *Mrt*, aber nun mit der Beischrift des Ruderlaufs [bzw.]. Man sieht hier die Entwicklung des Mißverständnisses nur zu gut: wie man allmählich dazu kommt, den Ḥebsedlauf für nichts anderes als den Ruderlauf anzusehen. Neu daran ist, daß sich der Irrtum schon unter Sethos I. offenbart; denn auch ein anderes, noch böseres Versehen als den Ḥebsedlauf mit der immerhin in ihrer verblaßten Bedeutung »Schnell eilen« zu allen Laufszenen passenden Ruderlaufbeischrift auszustatten, läßt sich unter ihm am Türarchitrav des Speos Artemidos nachweisen. Dort sieht man links einen unterägyptischen Ruderlauf, rechts

[1]) Opfertanz S. 101.

einen oberägyptischen Vasenlauf vor der Göttin Pechet. Als Beischrift aber findet sich auf beiden Seiten die zusammengesetzte Formel[1]: »Schnell eilen und das Wasser herbeibringen«, usw., was doch für den Ruderlauf gänzlich sinnlos ist.

Diese zusammengesetzte Formel[2] verwendet dann Ramses II. mehrfach als Beischrift zu seinen Vasenlaufhälften an den von ihm hergestellten Architraven im Tempel von Abydos (z. B. Ptahkapelle; 1. hypostyler Saal, Harachtedurchgang).

Der Ruderlauf hat hier meist die richtige Beischrift (für *ḥpt* wird sogar die alte Orthographie offensichtlich bevorzugt), nur mit dem Ḥebsedlauf



Abb. 2. Vasenlauf aus Medinet Habu.

kann man jetzt nicht mehr richtig umgehen, man benutzt ihn wieder als »Variante« zum Ruderlauf[3]. So am Architrav des Amonsdurchgangs im 1. hypostylen Saal (Außenmauer), wo einem Ruderlauf ein Ḥebsedlauf mit der Göttin *Mrt* und der Beischrift gegenübersteht; und dasselbe hat es zu bedeuten, wenn über dem Osirisdurchgang ebendort (Innenmauer) einem Ruderlauf mit gewöhnlicher Beischrift, ein oberägyptischer Ḥebsed-

[1]) Die Angaben LD. Text III 109 sind hier nicht genau. — [2]) Unter Sethos I. fand ich sie z. B. am Architrav der Tür vom Barkenzimmer in den hintern Vierpfeilersaal (Westseite) des Tempels von Ḳurna bei der Vasenlaufhälfte. — [3]) Als merkwürdig kann man erwähnen, daß in Abydos häufig an den Architraven Ruderlaufpaare zusammen vorkommen, niemals aber Vasenlaufpaare.

lauf (hier ohne *Mrt*) mit der Beischrift sic entspricht, obwohl hier äußerlich formal die Typen bewahrt sind.

An andrer Stelle aber in der doppelten Darstellung eines Ruderlaufs am Architrav der Fassadentür des Tempels von Bêt el-Wâli[1] macht man in einer überhaupt unglaublich liederlichen[2] unvollendeten Darstellung die Vermischung von Vasen- und Ruderlaufbeischrift nach: steht rechts, links, obwohl hier überhaupt kein Vasenlauf dabei ist!

Umgekehrt diene als einziges Beispiel, wo die Ruderlaufbeischrift allein zum Vasenlauf tritt: Ḳurna-Haupteingang, wo in der rechten Vasenlaufhälfte wohl aus reiner Nachlässigkeit auch zugesetzt ist[3].

Im ganzen genommen, können jedenfalls die neuen Beispiele unser Urteil über das Verständnis der Szenen im späteren neuen Reich schwerlich günstiger gestalten, nur die 18. Dynastie hält sich von groben Verstößen noch frei. –

Zur Erklärung beider Riten bieten die neuen Beispiele wenig Neues. Für den Vasenlauf ist das in Abb. 2 wiedergegebene Bild aus der späten Wiederherstellung des Barkenzimmers im Tempel der 18. Dynastie von Medinet Habu durch die hier ganz deutliche Beziehung als Vorspiel zur Libation vor der Gottheit erwähnenswert.

Für die zum Ruderlauf früher besprochenen Darstellungen aus ramessidischer Zeit, wo der König eine Barke im Laufschritt zur Gottheit bringt[4], sei auf zwei weitere Beispiele von Ramses II. im großen Tempel von Abydos hingewiesen. Die eine findet sich im Durchgang zur Dachtreppe als 3. Bild der rechten (Nord-) Wand[5], die andre an der Vorderwand des 1. hypostylen Saales zwischen dem Durchgang des Ptah und des Königs in der oberen Reihe. Beide Male handelt es sich um die Sokarbarke. Im Text zur letzteren Darstellung finden sich in der Rede des Sokar die Worte:

[1]) Vgl. Opfertanz S. 37 nach Champ., Not. I 149.

[2]) Z.B. sind auch die Schutzsymbole hinter dem König ganz verkehrt, links ist sic geordnet.

[3]) Unzutreffend dagegen ist die Kombination von Ruder- und Vasenlauf, die ich aus Abydos, Opfertanz S. 33, nach einer Notiz Borchardts im Wb. anführte: in der vorgestreckten Hand ein Gefäß, an der Schulter das . Eine derartige Darstellung gibt es weder in der Ramessidenzeit noch jemals später; ebenso ist Opfertanz S. 35 die angebliche Umgestaltung des Ruders in einen glatten Stab nach dem Bericht Champ., Not. I 59 in Abu Simbel aus der Reihe der Abnormitäten zu streichen; wie ich mich überzeugte, kommen im dortigen Tempel nur die gewöhnlichen Typen vor.

[4]) Opfertanz S. 85f. und Abb. 8. — [5]) Das Relief ist jetzt in dem Album von Capart, Abydos, Le temple de Seti I., abgebildet.

»Du hast den Sokar auf seinem Schlitten herbeigezogen, du läßt ihn eingehen in dein großes Haus, du hast das ... seiner Würde festgesetzt, (nämlich) ,Onnophris im Triumph'«[1].

Auch hier weiht der König kein Abbild der Barke, sondern führt den Gott, die Barke wie ein Matrose am Strick ziehend, eilends zu seinem Tempel, was die früher gewonnene Erklärung, den Zusammenhang des Ruderlaufs mit den festlichen Ausfahrten der Götter[2], gut bestätigt. Der Typ scheint zur Zeit Ramses' II. besonders beliebt gewesen, und bislang allein in ihr nachzuweisen zu sein.

Für die Verworrenheit und Hilflosigkeit in der Ptolemäerzeit spricht besonders klar der bisher nicht veröffentlichte Text zu Rochemonteix, Edfou Taf. 46*a*, einer Zwitterbildung aus Ruder- und Ḥebsedlauf (Attribute: und). Er kennt die Ḥebsedlaufbeischrift nach alten Quellen, erklärt sie aber nach der irrigen Meinung der Zeit als

pḥrr sḫt

»Das Gefilde durcheilen«

und fährt fort

(Pt.)

Man rezitiere: Ich habe den Lauf (*ḥpt*)[3] genommen, indem ich erfaßt habe das Geheime der beiden *Rḥwj*, (nämlich) das Testament, das mir mein Vater vor Geb gab[4]; ich habe die Erde durchmessen (*ḫ3ḫ*) und ich habe ihre vier Seiten berührt (*s'nḏ*)[5], ich durcheile ihren Umkreis, wohin es mir gefällt.

Der gute Gott, der eilends umherläuft[6], das Testament erfaßt, eilt schnell, den Ozean durchstreifend und die vier Seiten der *Nnt* (d. h. des

[1]) Den Vorschlag, darin den Namen der Barke zu sehen, verdanke ich wieder Sethe. — [2]) Vgl. Opfertanz, besonders S. 85 unten. — [3]) Darin steckt natürlich schon eine Spielerei mit *ḥ3p* »verbergen«.

[4]) Die meisten Anklänge hat dazu der Text Edfou Taf. 20 (Opfertanz Nr. 46*b*). Auch er erwähnt das »Testament« und sagt: »ich bringe verborgene Dinge«, womit dort aber die »Dinge seines Vaters« gemeint sind. Vgl. a. a. O. S. 95.

[5]) *s'nḏ* ist sicher zu lesen, doch machen diese Inschriften das Zeichen fast wie .

[6]) Es ist ungemein charakteristisch, daß hier das Bild des Ḥebsedlaufs(!) zum Determinativ für *pḥrr* geworden ist.

Himmels), schreitend bis zu den Strahlen des Aton, die Erde durchmessend, schenkend das Feld[1] seiner Herrin, der Herr der Kronen Pt.

In einer Angabe ist dieser Text besonders merkwürdig gegenüber den früher bekannten, nämlich, daß hier die Vermutung bestätigt wird, die ich früher schon aussprach: das alte Zepter *Nmś* des Ḥebsedlaufschemas wird in der Ptolemäerzeit als Buchrolle verstanden, als das »Testament«[2], kraft dessen der König sein Amt ausübt. Im übrigen enthält der Text neben allen erdenklichen Variationen über das Thema des Durchlaufens aller Länder noch die Angabe »schenkend das Feld (*śḫt*) seiner Herrin«. Hier ist in klaren Worten ausgesprochen, daß die Spätzeit — nach allem, was wir jetzt von diesen Texten wissen, kann diese Anschauung schon auf das neue Reich zurückgehen tatsächlich dem alten Ḥebsedlauf die Zeremonie der Landschenkung ([hieroglyphs]) gleichsetzt. Ein weiteres Beispiel dafür hat jüngst Sethe, Grabdenkmal des Saʾḥu-reʿ II S. 104 aus der 25. Dynastie nachgewiesen[3]. Daß diese Zeit nach einer neuen Erklärung sucht, ist kaum verwunderlich; haben wir doch gesehen, daß das Verständnis für den Ḥebsedlauf schon unter Sethos I. und Ramses II. verloren geht.

III.

Für den eigentlichen Ḥebsedlauf in Verbindung mit dem Sedfest muß vor allem eine Darstellung genauer besprochen werden, die ich früher nur nach einigen kurzen Notizen Sethes[4] wiedergeben konnte, die an der Nordmauer des Ganges C‴ (Plan LD. Text III 30) im Festtempel Thutmosis' III. von Karnak (Taf. VII und VIII nach eigener Aufnahme). Sie ist besonders wichtig, weil sie als letzte vor einem schematischeren Typ[5] die Lokalitäten und die Aneinanderreihung von unter- und oberägyptischem Laufe gut veranschaulicht und auch die Verbindung mit der Thronszene des Sedfestes wiedergibt.

Die Darstellung wiederholt sich in etwas anderer Ausgestaltung in der oberen und unteren Wandreihe; beide sind leider nur unvollständig erhalten.

In der oberen Reihe (Taf. VII gezeichnet nach eigener Photographie) zeigt das erste Bild den König in der unterägyptischen Krone bereits die Insignien der Geißel und des *Nmś*-Zepters in den Händen beim Herausschreiten aus seinem »Palast«, d. h. aus dem Raume, der ihm als Aufenthaltsort im Tempelbezirk während der Pausen der Kulthandlungen dient (meist *ʿḥ* oder *ist* genannt). Vor ihm her ziehen die beiden Götterstandarten des Wepwewet und des soge-

---

[1]) Lies [hieroglyphs] (Sethe).

[2]) Vgl. Opfertanz S. 144. — [3]) Andre habe ich Opfertanz S. 159 aufgeführt. — [4]) Opfertanz S. 138, Text Nr. 59. — [5]) Beispiele: vgl. Opfertanz S. 138f.; das dort aufgeführte Beispiel Wilkinson, Manners and customs[2] III 367 (Ramses II.) stammt vom innern Torarchitrav des Pylons am Ramesseum (Abb. 3).

nannten Chons. Interessant ist hier die Beischrift zu dieser Einleitung: [hieroglyphs].

Er wendet sich also hier zu dem unterägyptischen [hieroglyph]. Leider wissen wir die Lesung dieses Zeichens noch nicht. Doch können wir soviel sagen, was auch diese Stelle bestätigt, daß es den Ort des Opfertanzes, also sagen wir kurz den Festplatz vor dem Thronpavillon bezeichnet. Der König beginnt mit dem unterägyptischen Lauf. Dieser bietet an sich nichts Besonderes, die Beischrift ist die gewöhnliche [hieroglyphs]; auch die Figur der [hieroglyphs] (trotz der unterägyptischen Seite!) und des Thot, die den nahenden König empfangen, sind nichts Neues.



Abb. 3. Opfertanz am Tor des Pylons im Ramesseum.

Vor und hinter der *Mrt* ist je einmal die Wepwawetstandarte eingefügt, das letztemal wohl als abkürzende Andeutung, daß der Zug des Königs sich hier fortsetzt. Wie auch in dem sich im neuen Reich hier anschließenden schematischen Darstellungstyp (vgl. Abb. 3) ist am Ende des Opfertanzes der Eintritt in die Kapelle des Gottes[1] nicht dargestellt, wie man geneigt wäre hier vorauszusetzen. Es wäre ja auch die Möglichkeit, daß der Opfertanz beim Sedfest sich nur im Freien abspielte; denn ein Besuch der Kapelle geht sowieso (Opfertanz Abb. 11) voraus, und die Überweisung der Festopfer vor dem thronenden König folgte, wie wir sehen werden, hinterdrein. Indessen ist diese Frage für die Erklärung gleichgültig und vorläufig nicht unbedingt zu entscheiden.

Weiter schließt schroff der zweite Parallelteil, der oberägyptische Lauf, an. Wieder erscheint der König aus einem Bauwerk, nun aber ganz analog der

[1]) [hieroglyphs] vgl. Petrie, Palace of Apries pl. V = Opfertanz Abb. 14.

alten Darstellung im Sonnenheiligtum[1] des Ne-user-Re (Opfertanz Abb. 11), gleich in vollem Lauf geschmückt mit der oberägyptischen Krone. Das Gebäude ist wieder der »Palast«, im Grunde nichts anderes wie die königliche Tempelgarderobe, in die der König sich unterdessen zum Wechsel des Ornates zurückgezogen hat. Darüber stehen als Beischrift die Worte

[Hieroglyphen] *iṯt gśt r ʿ3t*

»Sehr schnell eilen.«

Es ist interessant, daß sich dieselbe Wendung mit größter Wahrscheinlichkeit im Sonnenheiligtum als Beischrift zu der Übergangsphase vom ersten zum zweiten Teil des Opfertanzes nachweisen läßt.

Hier bricht die Wand ab; doch werden wir uns leicht die oberägyptische Hälfte ganz analog der unterägyptischen Hälfte vorstellen können.

Nun zur unteren Reihe (Taf. VIII), die leider durch starke Zerstörungen einige Unklarheiten enthält. Die Szene setzt hier direkt mit dem unterägyptischen Lauf ein, der nun wieder auf ein Gebäude, dem »Palast« gleichend, zu gerichtet ist. Hatten wir also in der oberen Reihe den Auszug, so hier die Rückkehr des Königs. Jenseits kommt nun eine ganze Darstellung, die zum größten Teil auf ausradiertem Grunde steht: mehrere schreitende Priester, denen die Standarte des Wepwewet und Chons, einmal noch durch ein weiteres Begleitzeichen des Wepwewetkreises, die Pfeile, vermehrt, voranschreitet. Der ganze Zug bewegt sich auf den Pavillon zu, in dem der König selbst wieder thront, und an dessen Stufen ein Priester[2] (nach der Binde ist es der Vorlesepriester, die Prozession mit anredender Gebärde empfängt.

Hier ergänzt offenbar die untere Reihe gewollt die obere. Hier ist nicht der eigentliche Opfertanz die Hauptsache, sondern jene andere Szene, die wir dann auch auf dem schematischen Typ in Verbindung damit haben, die ich die Thronszene nannte. Dabei treten nun eine ganze Reihe Priester in Aktion, für die als beste Parallele die leider ganz unzuverlässig bei Gayet, Louqsor Taf. 71—72 (Opfertanz Abb. 12), wiedergegebene Darstellung Amenophis' III. hinzukommt[3]. Schon früher hatte ich auseinandergesetzt, daß natürlich beide

---

[1]) Ob im Sonnenheiligtum bei den der *Mrt* entsprechenden begrüßenden Priestergruppen irgendeine Angabe eines Gebäudes war, ist leider auf keinem Reliefstück festzustellen, jedoch wenig wahrscheinlich.

[2]) Der Priester in der oberen Reihe auf seiten des Königs muß nach allen Parallelen dann der Sem-Inmutef sein.

[3]) Ich kann hier unmöglich alle einzelnen Fehler aufzählen, die ich bei einer Nachvergleichung notiert habe, nur die wichtigsten seien genannt. Die beiden Standarten, die vor dem Pavillon des Königs stehen, sind nicht vorhanden; damit fällt also die seltsame Standarte mit dem Kopf von selbst weg. Die vor dem laufenden König herziehenden Standarten sind deutlich wie gewöhnlich Wepwewet und »Chons«. Vor dem königlichen Pavillon steht unten, deutlich erkennbar an Locke und Fellgewand, der Sem-Inmutef. Der den König beim Lauf begleitende [Hieroglyphen] ist ganz falsch; er eilt mit, wendet den Kopf nicht rückwärts und hält mit beiden Armen an der

Momente, Opfertanz und Thronszene, zeitlich zu trennen seien, hier sehen wir nun noch deutlicher, wie sie aufeinander folgen.

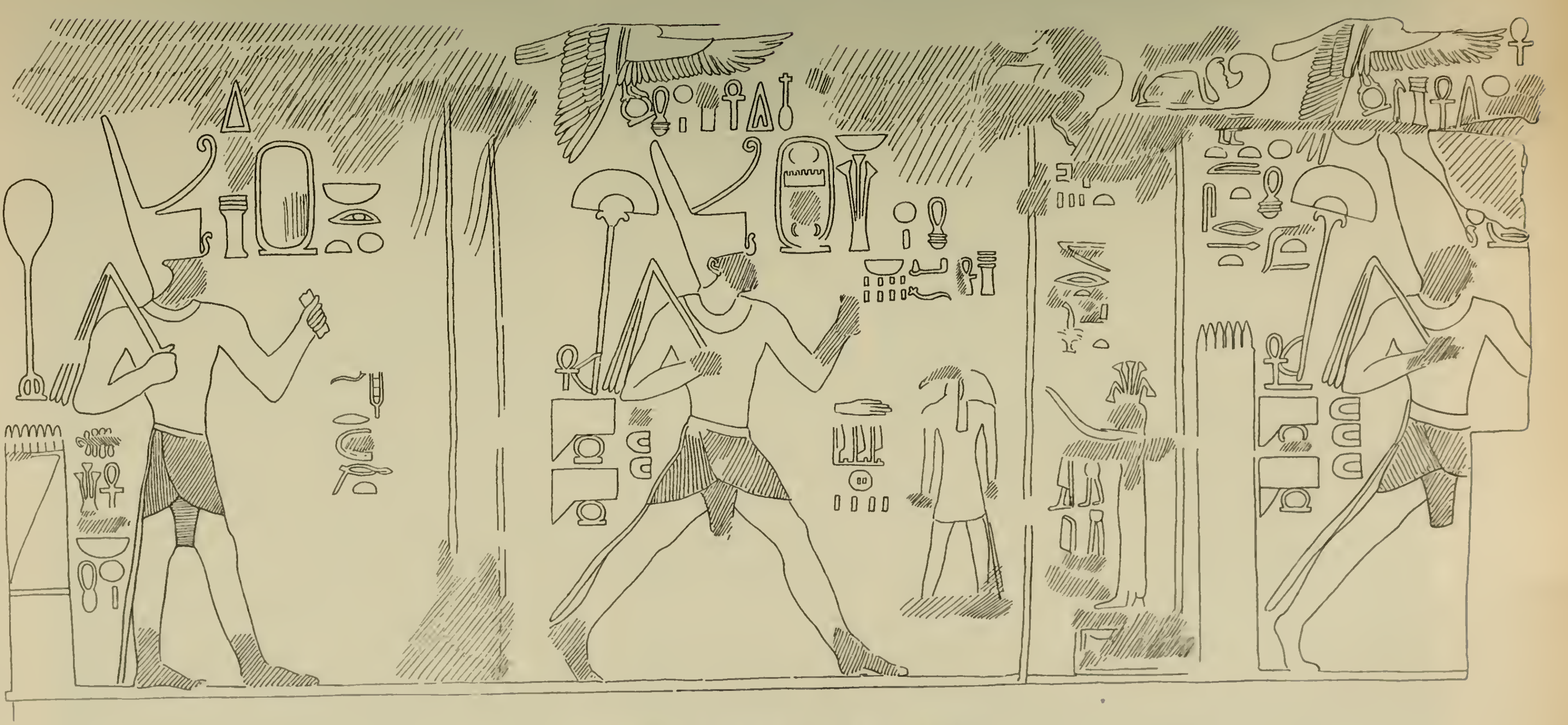
Der König verschwindet vorher in den Palast, dann taucht er erst wieder auf dem Thronsitz auf, und nun naht ihm die Prozession mit den Göttern. Wozu, ist nur zu klar, schon die Geste des Priesters erklärt sie, in Luksor steht es sogar ausdrücklich dabei: 𓋴𓐍𓊵 usw. (Opfertanz Text Nr. 60*e*), und nun sehen wir auch in dem ganz ausradierten Stück bei dem letzten Priester unten den Rest eines Stierkopfes von einer Vorführung der Opfertiere, wie sie sich mehrfach in den Reliefs des Sonnenheiligtums erhalten haben. Also es werden Opfergaben an den Gott geweiht im Namen des Königs, an denselben Gott, dem der Ḥebsedlauf sowohl der ober- wie der unterägyptischen Seite gilt, Wepwewet, dem »Herrn der beiden Länder« und seinen Begleitgöttern, den Horusdienern. Diese ganze Thronszene spielt also nach dem Ḥebsedlauf. Der König ist deutlich zuvor dargestellt, wie er sich in den »Palast« zurückzieht, um sich wieder umzukleiden, denn auf dem Thron trägt er nunmehr wieder den Festmantel, den er zum Lauf selbst abgelegt hatte.

Dieselben Anschauungen spielen hier hinein, die wir überall im Kreise der Krönung, des Sedfestes und ähnlicher Feiern wiedertreffen Der Gott, hier besonders nach alter Art Wepwewet, geleitet den König zum Thron, verhilft ihm zur Herrschaft, dafür empfängt er die Opfergaben zum Danke aus des Königs Händen, vermittelt durch den Sem.

Hiermit haben wir also die Stelle des Ḥebsedlaufes beim Sedfest genauer, als es früher nach den unvollständigen Darstellungen möglich war, bestimmen können. Nur eins fehlt in Karnak, der Besuch in der Upuautkapelle mit der Salbung vor dem Opfertanz, der im Sonnenheiligtum und in der spätern Darstellung der Festhalle von Bubastis dargestellt wird[2].

Schulter einen kolbenförmigen Stab (?), auf dem ein Falke sitzt. Daß dessen Typ, der sich z. B. im Sonnenheiligtum nicht findet, alt ist, lehrt neuerdings ein Bruchstück aus dem Totentempel des Sahure, sicher auch von einem Opfertanz, mit Darstellung eines derartigen Standartenträgers (Borchardt, Saꜣḥu-reʿ II Bl. 46). Für die altertümliche Standartenform verweist mich v. Bissing freundlichst auf die Beispiele Petrie, Royal tombs I pl. XIV 12 und II pl. XI 1.

[1]) Die verlorene rechte oberägyptische Hälfte der unteren Reihe ist natürlich symmetrisch dahinter zu ergänzen. — [2]) Opfertanz Abb. 11. Naville, Festival hall pl. IX 11—13.



Opfertanz Thutmosis III. aus Karnak.

Obere Reihe

Zeitschr. f. Ägypt. Spr., 52. Band. 1914



Opfertanz Thutmosis III. aus Karnak.

Untere Reihe.

Kunstwerke aus der Zeit Amenophis' IV.[1]

Von Heinrich Schäfer.

Mit 26 Abbildungen.

I. Stücke aus dem älteren Besitz der Königlichen Museen.

Bevor ich hier zusammenstelle, was die Ägyptische Abteilung der Königlichen Museen bisher an Kunstwerken aus der Zeit Amenophis' IV. besitzt, möchte ich in aller Kürze die wesentlichsten Züge der Zeit vor Augen führen, in der sie entstanden sind.

Aus dem elenden Zusammenbruch der ägyptischen Herrlichkeit unter der Eroberung durch die barbarischen Hyksos hatten die kriegsgewaltigen Könige des Anfangs der 18. Dynastie (von etwa 1600 v. Chr. an) ihr Land zur ersten großen Weltmacht erhoben. Vom Euphrat bis zum dritten nubischen Katarakt reichte der Wille des Pharao unumschränkt, geachtet auch von den Herrschern der Nachbarreiche. Unerhört waren die Reichtümer, die nach Ägypten zusammenströmten, und gleich dem politischen Aufstieg war auch der kulturelle. Nach mehr als drei Jahr-



Abb. 1.

hunderten schuf die große Kunst wieder Werke, die der Vorfahren würdig waren, und kaum zu einer andern Zeit durchdringt die Kunst so sehr alle Lebensäußerungen des Volkes bis auf die einfachsten Gebrauchsgegenstände. Wenn wir nichts aus der Zeit hätten als etwa gewisse Möbel und illustrierte Bücher, so bekämen wir schon dadurch eine Ahnung von der damals erstiegenen Höhe. Und es ist nicht nur die materielle Kultur, die ihre Triumphe feiert. Welche Umwälzungen auch auf dem Gebiete des Geisteslebens sich vorbereiteten und durchzusetzen versuchten, dafür sind eben die Denkmäler, die uns hier beschäftigen, beredte Zeugnisse, und gerade der Verbindung mit diesen Vorgängen verdanken sie einen ihrer Reize.

[1]) Diese beiden Aufsätze, die den Fachgenossen wohl manches Bekannte bieten, aber in ihrer vielfach neuen Auffassung größere Beachtung verdienen, sind zuerst in den »Amtlichen Berichten aus den Königlichen Kunstsammlungen« XXXIV u. XXXV veröffentlicht worden und werden hier mit einigen Veränderungen auf meinen Wunsch abgedruckt. Für die Erlaubnis des Wiederabdrucks ist die Redaktion der Generalverwaltung der Königlichen Museen sowie der G. Groteschen Verlagsbuchhandlung, die auch die Abbildungen in liebenswürdiger Weise zur Verfügung stellte, zu großem Danke verpflichtet. G. St.

Auf die Zeit der harten Kriegsarbeit war die des sicheren Genusses gefolgt, und ihr Vertreter, der Typus des prunkliebenden großen orientalischen Herrschers, ist Amenophis III. An dessen Hofe wuchs als ein kränklicher Knabe unter der Obhut seiner Mutter, der Teje, der Kronprinz heran, dem wir als späterem König den Namen Amenophis IV. geben. Es ist kaum überraschend, daß nicht kriegerische Taten den Geist des Jünglings beschäftigten. Andere Dinge waren es, denen er nachging: die reichen Anregungen, die seinem Geiste die religiösen Ideen in gewissen Kreisen der Priesterschaft boten. Für die Weltgeschichte war es von Bedeutung, daß es nicht eben nur der Thronerbe war, der diesen Strömungen sein Ohr lieh, sondern daß diesem blutjungen Mann auch trotz all seiner physischen, religiösen und ästhetischen Zartheit doch die Willensstärke und, wenn man will, der Fanatismus innewohnte, sie zusammenzufassen und durchzusetzen. Kaum war er um 1375 v. Chr. zur Regierung gelangt, so begann er mit der Verwirklichung seiner Reformideen, die die Durchführung eines reinen Sonnendienstes bezweckten. Ob durch eigne Spekulation oder gerade durch den Widerstand getrieben, ging er darin immer schroffer vor. Die Berliner Sammlung besitzt (Abb. 1) noch eins der wenigen erhaltenen Denkmäler aus den Anfängen der Reformation. Der Gott des Königs, schon durch seinen neuen, theologisch formulierten Namen gekennzeichnet, hat doch noch ganz die Gestalt der alten falkenköpfigen Sonnengötter. Später wird die Menschen- und Tiergestalt für den Gott ganz verworfen, und er wird nur in seiner Verkörperung durch die Sonnenscheibe dargestellt, die ihre Strahlen mit den Lebenszeichen über den König und sein Haus aussendet. Der volle Haß des Königs richtet sich vor allem gegen den Gott Amon von Theben, also gerade den Gott, unter dessen Führung die Väter ihre Siege erfochten hatten, und der dadurch zur überragenden Gestalt der ägyptischen Götterwelt geworden war. Sein Name wird überall verfolgt, und der König vertauscht seinen eigenen Namen Amenhotep, der den verhaßten Gottesnamen enthielt, mit einem neuen, Echnaton. Uns würde an sich diese Reform kühl lassen und uns nur ein merkwürdiges Geschehnis sein, wenn sie uns nicht durch ihre Form auch innerlich fesselte. Das Hauptstück der neuen Lehre ist der große Hymnus, in dem mit außerordentlicher und doch schlichter dichterischer Kunst die lebenspendende Kraft der Sonne gepriesen wird. Man ist einig darüber, daß dies schöne Stück der Weltliteratur auf den König selbst zurückgeht. Die Tat des Königs darf man nicht verkleinern durch Hinweise auf



Abb. 2.



Abb. 3.

all die häßlichen Nebenzüge, die in einem orientalischen despotischen Staatswesen sich immer zeigen werden, auf seine ungewöhnliche Jugend und darauf, daß wir in Ägypten Spuren ähnlicher Gedanken schon vorher finden. Unsere eigne Sammlung birgt als Gabe des Herrn Frh. F. W. v. Bissing Reliefs der Zeit um 2700 aus einem Sonnentempel, die wie eine Illustration zu dem Sonnenhymnus Amenophis IV. aussehen. Was dieser König getan hat, trägt den Stempel aller großen Taten, die mit instinktiver Sicherheit aus dem Wust angehäuften Beiwerks die scheinbar so einfach zu findenden lebendigen Werte herausheben, so daß das lebenfeindliche fast von selbst abzufallen scheint. Auch bei Amenophis' IV. konnten Verkleinerer sagen: »Das findet sich ja schon bei denen, die du bekämpfst«, und auch hier schlägt die schöne Antwort, die man bei ähnlicher Gelegenheit solchen Angriffen gegeben hat, durch: »Ja gewiß, aber leider auch noch sehr viel mehr.«



Abb. 4.

Die Empfindlichkeit des Königs gegen seine unreine Umgebung war immer mehr gewachsen, und so entschloß er sich denn, selbst aus der Stadt seiner Väter auszuwandern und seinem Gott und sich eine neue Stadt zu bauen. Dazu wählte er sich die Gegend beim heutigen Tell el-Amarna, etwa in der Mitte zwischen Theben und Memphis. In kurzer Zeit wuchs nun hier die neue Königstadt empor, von Grenzsteinen umgeben, mit ihren Tempeln und Palästen, den Häusern der Armen und Reichen, mit den Gräbern, die den Hofbeamten vom Könige geschenkt waren, und in denen die großen Staatsbauten der Stadt und die Feste, mit denen der König sie einweihte, der Verkehr des Herrschers mit seinem Gott, seiner Familie und seinen Getreuen, die Empfänge der fremden Gesandtschaften in immer neuen Abwandlungen dargestellt sind. Bei dieser hastig hingeworfenen Schöpfung konnte der König eine andere Seite seiner Begabung betätigen. Offenbar besaß er selbst einen lebhaften und ausgebildeten ästhetischen Sinn, und er scheint bald einen Oberbildhauer gefunden zu haben, dessen Werke und Ideen denen seines Herrn kongenial waren. Denn es entsteht nun, eng verbunden mit dem Vorhergehenden und doch ganz anders, eine Kunst, die dem innersten Wesen des Königs entspricht, fast modern feinfühlig, mit lebhaftem Natursinn, genial-vornehmer Lässigkeit und auch einem leicht kränklichen Zuge. Und wie diese Art dem Sinne der Zeit entgegengekommen sein muß, sehen wir daran, daß sie, mehr oder weniger vollendet, allen Kunstschöpfungen aus der Zeit des Königs sich aufgeprägt hat. Man hat oft betont, daß es gewiß im Zusammenhang steht, wenn in den Texten so oft von der »Wahrheit« die Rede ist, und wenn nun auch in der Kunst bei der Wahl der Motive und der Ausführung eine Wahrheit und Natürlichkeit zutage tritt, die fast wie etwas völlig Neues in der ägyptischen Kunst anmutet. Der Kundige weiß, daß hier nur eine Quelle lebhafter sprudelt, die in der ägyptischen Kunst der älteren Zeit schon nicht schwach war, und die nie ganz versiegt ist.

Wenn wir nun die einzelnen Werke unserer Sammlung betrachten, so werfen wir noch einmal einen Blick auf die Abb. 1, diesmal aber nur, um festzustellen, daß es sich um eins der üblichen schematischen Tempelbilder handelt, wie wir sie in gleicher Qualität und besser zu allen Zeiten zu Hunderten an den ägyptischen Tempelbauten sehen. Auch Amenophis IV. (rechts) sieht um

nichts anders aus als der typische ägyptische Pharao. — Und nun neben dieser Steinmetzarbeit das Werk eines großen Künstlers, der sprechend lebendige Porträtkopf der Mutter des Königs, im Besitz des Herrn Dr. J. Simon (Abb. 2). Tragen die Hauptwerke des alten Reiches (um 2700 v. Chr.) oft überraschend naturwahre Masken und zeigen die des mittleren Reiches (um 1900 v. Chr.) oft eigentümlich geistigen Ausdruck, so ist in Werken wie diesem kleinen hölzernen Köpfchen beides in einer Weise vollkommen verbunden, die sich schwer überbieten läßt und solche Porträte in eine Reihe mit den Meisterwerken aller Völker stellt. Es ist bezeichnend, daß dieses kluge und interessante Gesicht noch Niemand hat ansehen können, ohne nicht nur Rassenfragen zu stellen, sondern auch Bemerkungen über den Charakter der Dargestellten zu äußern.



Abb. 5.

Gleichwertig ist das Reliefbildnis des Königs in Abb. 3. Wir müssen es uns hineindenken in ein großes Relief mit Figuren, für deren einzelne Teile das Material den natürlichen Farben gemäß ausgewählt war, etwa weiß die Gewänder, gelb die goldenen Schmucksachen, grün und bunt die Blumen, und die Fleischteile aus demselben rotbraunen Sandstein wie dieser Kopf. Das feine Profil des Gesichts mit den etwas sinnlich schwellenden Lippen und dem hochmütigen Zug um den Mund sowie die zarte Modellierung des Gesichts sind unübertrefflich. Und um etwas Ähnliches zu finden wie die Raffiniertheit, mit der das Auge seinen verträumten Ausdruck durch Verschwimmenlassen des unteren Augenlides bekommen hat, müssen wir mindestens ein Jahrtausend weiter in der Kunstgeschichte der Mittelmeervölker herabsteigen.



Abb. 6.

Die Gemahlin des Königs mit ihm vereint sehen wir auf der mit allen Farben fertig ausgeführten Modellskizze eines Künstlers in Abb. 4. Links steht in köstlich ungezwungener Haltung, auf einen unter die Achsel gestemmten Stab gelehnt, mit übereinandergeschlagenen Beinen der König, und ihm gegenüber in vortrefflich beobachteter weiblicher Stellung die Königin in den weiten, fliegenden und so gut wie durchsichtigen Gewändern der Zeit. Sie reicht ihrem Gemahle Blumen dar. Das Leben und die Bewegung erstreckt sich bis in die flatternden Bänder an Krone und Gewändern, und dies Flattern der Bänder am Kopfschmuck, die vor dieser Zeit stets geordnet auf dem Rücken der Könige liegen, hat sich auch auf die Kunst der folgenden Jahrhunderte vererbt, ebenso wie es schon beobachtet ist, daß erst seit Ameno-

phis IV. ägyptische Reliefkünstler die Zehen des dem Beschauer zugewendeten Fußes der Personen angeben. Wir haben für dieses letztere Problem ein schönes Versuchsstück eines Bildhauers als Leihgabe des Herrn Dr. J. Simon aus Petries Grabungen in Tell el-Amarna, das sich früher in der Sammlung Kennard befand (Abb. 5)[1]. Unser buntes Relief ist eins der anziehendsten Beispiele für die Kühnheit, mit der der König seine Künstler ihre Motive wählen ließ. Wir beobachten ein ungewöhnliches Zurücktreten des sonst in Leben und Kunst gleich starken Zeremoniells vor dem rein menschlichen, und um das richtig zu würdigen, dürfen wir nie vergessen, daß für den Ägypter sein König sonst stets »der gute Gott« ist, der als solcher auch in der Kunst immer mit starker Zurückhaltung auftritt.



Abb. 7.

Wie weit die Ungeniertheit des Königs ging, zeigen zwei hübsche kleine Denksteine, wie sie die Anhänger des Königs wohl in den Tempel des neuen Gottes weihten. Auf dem einen (Abb. 6), von einem Offizier gestifteten, sitzen König und Königin nebeneinander auf Stühlen, die mit breiten, gemalt gewesenen Blumengewinden geschmückt sind, vor Speisen, und der König faßt liebkosend die Gemahlin unters Kinn, während sie ihm ihre Hand auf die Schulter legt. Und noch intimer ist die Verbindung auf dem kleinen Bruchstück eines Denksteins in Abb. 7, zu dessen Verständnis in Abb. 8 ein entsprechendes Stück aus englischem Besitz danebengestellt ist. Der Stein ist oben mit einem Friese von Königsschlangen gekrönt. Darunter sehen wir unter dem Schutze des neuen Gottes den König auf einem bequemen gepolsterten Lehnstuhl, hinter dem Blumen aufragen, sitzen, den rechten Arm behaglich auf die Lehne gelegt. Auf seinem Schoße sitzt die Königin und bindet ihm mit ihren schlanken Fingern, die zu beiden Seiten seines Halses sichtbar sind, einen jener breiten Perlenhalskragen um, die wir fast stets im Schmuck der Ägypter finden.



Abb. 8.

Söhne waren dem Königspaar nicht beschieden, nur eine Reihe von Töchtern. Der Familiensinn ist bei den Ägyptern zu allen Zeiten lebhaft entwickelt, aber es ist doch etwas durchaus Neues, wie man den König Amenophis IV. fast stets von seiner Familie umgeben sieht. So zeigt auch das interessante Relief (Abb. 9) in einer säulengetragenen Halle den Herrscher im Kreise seiner Familie, wie er und seine Gemahlin ihre Kinder herzen und mit ihnen spielen. Hübsch ist es, wie durch die Bewegungen der Kinder und durch die strahlende Sonne die Gruppe zusammengehalten wird. Die Königin trägt eine eigentümliche Krone, die, in Anlehnung an ältere Formen, besonders für sie geschaffen worden ist und später nicht wieder vorkommt.

Der König, der wenig über 30 Jahre alt war, als er nach etwa siebzehnjähriger Regierung starb, scheint, wie erwähnt schwächlich von Natur, frühzeitig gealtert zu sein. Schon in Abb. 9

[1]) Eine andere interessante Bildhauerskizze in Relief habe ich schon besprochen und abgebildet im XXIX. Jahrgang der Amtlichen Berichte. Darauf ist der Kopf eines angeschossenen Löwen und ein Eulenkopf, beide so schwächlich und leblos, daß wir sie kaum der Zeit Amenophis' IV. zuteilen würden, wenn nicht der Porträtkopf des Königs auf der Rückseite die Herkunft beglaubigte.

sind die welken Züge und der verfallende Körper mit erschreckender Wahrheit dargestellt, und wenn auch der Verfertiger der Skizze Abb. 10 vielleicht in der Heraushebung des Charakteristischen etwas zu weit gegangen sein mag, so bleibt doch schließlich der Eindruck eines fast verblödenden Menschen. Vergessen wir dabei nicht, daß diese Darstellungen unter den Augen des Königs und mit seiner Billigung geschaffen worden sind. Auch die Töchter des Königs waren schwächliche, kleine Persönchen. Zu ihren langen Gliedern und schmächtigen Körpern kommt noch, wie Abb. 4 zeigt, vielleicht als Erbstück von ihrer Mutter, eine auffallend starke Deformation des Hinterkopfes, die die Künstler fast ornamental noch etwas zu übertreiben pflegen. Auch das schöne Kalksteinköpfchen (Abb. 11), das eine der Prinzessinnen darstellt, ist durch diesen blasenartigen Hinterkopf entstellt. Im übrigen aber zeigt das Porträt alle Vorzüge der besten Werke aus der Zeit des Königs. Das weiche Kindergesicht mit seinen schweren Augenlidern und dem sprechenden Mund ist ein würdiges Gegenstück zu dem gefurchten Gesicht der Großmutter in Abb. 2. Ein kleines,



Abb. 9.

kaum 10 cm langes Alabasterfigürchen unserer Sammlung, das sich leider nicht gut photographieren läßt[1], beweist, wie die Künstler auch den nackten Mädchenkörper aufzufassen verstanden, ebenso wie ein hier nicht abgebildeter Torso der Königsfigur (Nr. 15081 des Inventars)[2] dartut, wie sie, auch ohne ihrem fanatischen Naturalismus die Zügel schießen zu lassen, den Körper des Königs in all seiner Häßlichkeit mit der eingesunkenen und doch fetten Brust, dem starken Leib und den dicken Schenkeln darzustellen vermochten.

Weniger als Kunstwerk als durch seinen Inhalt bemerkenswert ist der Denkstein von Abb. 12. Auch er hat wie die Bildhauerskizze von Abb. 4 seine ganze Bemalung. Links sitzt ein bärtiger Krieger, durch seine Tracht als ein Palästinenser gekennzeichnet. Hinter ihm steht seine mächtige Lanze. Vor ihm ist ein Junge beschäftigt, ihm aus einem großen Kruge durch einen Heber zu

[1]) Abgebildet und besprochen im XXIX. Jahrgang der Amtlichen Berichte.
[2]) Vgl. v. Bissing-Bruckmann, Denkmäler, Text zu Nr. 45.

seinem Trunke zu verhelfen. Und rechts endlich sitzt ein Mädchen. Die Szene ist ein reizendes Bild aus dem Leben dieser Söldner, und in der Darstellung ist auch der Gegensatz zwischen dem ungeschlachten Krieger, dem Jungen und der hingeschmiegten Mädchenfigur mit Humor und Geschick gefaßt.

Zum Schluß sei nun noch ein Stück genannt, das man wohl eher dem Kunstgewerbe als der großen Kunst zuzählen dürfte. Abb. 13 ist nämlich ein Teil eines Fußbodens aus einem Palaste der neuen Residenz, uns im Jahre 1900 vom ägyptischen Service des antiquités geschenkt. Der Ägypter liebte es, ebenso wie er die Decken als Sternenhimmel verzierte, den Fußboden so zu bemalen, daß ein Teich mit Fischen, Enten und Wasserrosen die Mitte einnahm. Am Rande des Teiches standen dann die dichten Gebüsche von Papyrus und anderen Grasarten, mit allem, was darin lebt. Einen Ausschnitt aus dem Randgebüsch haben wir hier vor uns, links einen Busch von Cyperusgras, rechts einen solchen von Papyrus. Darüberhin flattern die aus dem Teiche aufgeschreckten Wildenten. Besonders an dem linken Busch kann man die geniale Sicherheit der Pinselführung nicht genug bewundern. Das Ganze ist mit bunten Wasserfarben auf den Estrich gemalt. Man darf also eigentlich nur den Maßstab einer auf kurzen Bestand berechneten flüchtigen Dekorationsarbeit daran legen.

Wir lassen, so interessant es sein mag, alles im eigentlichsten Sinne kunstgewerbliche, die Fayence- und Glasarbeiten und anderes, hier beiseite, und ebenso Stücke, die zum Totenkult gehören, wie eine kleine abgestumpfte Alabasterpyramide[1] (Inv. 14123) mit der Darstellung des Totenopfers, sowie einen sogenannten Herzskarabäus (Inv. 15099), und erwähnen nur noch den technisch sehr merkwürdigen Kopf in Abb. 14, der 1900 als Geschenk des Herrn Professor G. Steindorff in unsere Sammlung gekommen ist. Es ist der Kopf einer Königsstatue mit der bekannten »Kriegshelm« genannten Haube. Die Stelle des Gesichts ist weggemeißelt und offenbar zum Einschieben eines besonders gearbeiteten Gesichts eingerichtet. Der Kopf stammt von einer der Figuren neben



Abb. 11.



Abb. 10.

[1]) Was im Altertum auf diesem Stumpf in dem vorhandenen Zapfenloche gestanden hat, wissen wir nicht. Heute ist, gewiß modern, das Ganze durch ein lose aufgesetztes Stück Kalkstein zu einer vollständigen Pyramide ergänzt.



Abb. 12.

den Grenzsteinen der alten Stadt und ist aus einem schlechten, von vielen Löchern durchsetzten Alabaster. So mag man ein Gesicht aus besserem Material eingesetzt haben.

Als der König starb, wird er geglaubt haben, daß seine Schöpfung Bestand habe. In Wirklichkeit war ihr nur eine kurze Dauer noch beschieden. Einige wenige ephemere Nachfolger herrschten noch in Tell el-Amarna, dann wurde die Stadt verlassen, und es brach eine grausame Reaktion gegen das Werk des Ketzers herein, genau so schonungslos wie sein Haß gegen den Gott Amon gewesen war. Es lassen sich leicht viele Gründe für das völlige Gelingen dieser Reaktion anführen. Nicht der geringsten einer war der, den einer der Wiederhersteller der alten Ordnung ausdrücklich nennt, daß nämlich das politische Ansehen des Staates unter dem Träumer sehr stark zurückgegangen war. Wir können also



Abb. 13.

auch die Berechtigung der Reaktion wohl verstehen. Auch in der Kunst möchten wir denen nicht widersprechen, die sich trotz aller Reize der Werke von Tell el-Amarna doch immer wie der gern zu den strafferen und gesünderen früheren Werken wenden. Aber wir brauchen uns darum dem harten Urteil, das die Ägypter selbst über den Mann und seine Tat gefällt haben, heut nicht mehr anzuschließen. Wir möchten in der Geschichte des Geisteslebens und der Kunst dieses halbe Jahrhundert nicht missen. Es gehört doch zu den Ruhmestiteln des ägyptischen Volkes. Und dem sorgfältigen Beobachter zeigt sich, daß den folgenden Jahrhunderten wider ihren Willen Spuren des Wirkens dieses Geistes eingedrückt sind. Ein Relief, wie das berühmte Trauerrelief unserer Sammlung (Inv. Nr. 12411) und Bilder wie manche der Kriegs- und Jagddarstellungen der Könige der 19. und 20. Dynastie wären ohne ihn nicht denkbar.



Abb. 14.

Eine bittere Ironie ist es, daß unter denen, die sich als Handhaben der Gegenreformation hergaben, Leute waren, die bei Lebzeiten des Königs seine eifrigen Anhänger gewesen waren. Auch von ihnen besitzt unsere Sammlung Denkmäler (Inv. 14197 Denkstein des Tuet-anch-aton = Tuet-anch-amon; 2073 u. a. Stück vom Sarge des Königs Eye; 2074 Grabstein aus der Zeit des Eye), so daß die ganze Bewegung vom Beginn bis zum Absterben durch vortreffliche Denkmäler sich veranschaulichen läßt.

II. Funde aus der Bildhauerwerkstatt des Thutmosis in Tell el-Amarna[1].

Als der König die alte Residenz der ägyptischen Könige verließ und sich eine neue an einer Stelle erbaute, die bis dahin höchstens ein paar elende Dörfer getragen zu haben scheint, mußten Scharen von Baumeistern und auch von Bildhauern fieberhaft tätig sein, um die neue Gründung zu fördern, und jahrelang war dann gewiß noch an ihrer Ausschmückung zu tun. So wird es denn auch an sich nicht überraschen, daß bei der planmäßigen Aufdeckung der Stadtruinen durch die Deutsche Orient-Gesellschaft trotz der Kürze der bisher erst darauf verwendeten Zeit schon mindestens zwei Bildhauerateliers freigelegt worden sind. Was aber aufs höchste überrascht hat, ist die Fülle und die gute Erhaltung der in diesen Werkstätten noch auf uns gekommenen Kunstwerke. Als die Stadt nach dem Einsetzen der Gegenreformation wieder verlassen wurde, war eben den Leuten das, was uns das Wertvollste ist, die Kunstwerke, das Unnützeste. Es trug ja auch alles so sehr den Stempel der Persönlichkeit und der Zeitspanne, von denen es geschaffen war, daß es spätere Besitzer nur hätte kompromittieren können. Und was die vortreffliche Erhaltung anbetrifft, so braucht man sich nur daran zu erinnern, daß ägyptische Wohnhäuser und Paläste nicht aus Stein oder gebrannten Ziegeln gebaut zu sein pflegten, um zu sehen, daß die nur an der Sonne getrockneten Ziegel beim Zusammenbruch mehr eine schützende Hülle denn Werkzeuge der Zerstörung liefern konnten.



Abb. 15.

Wir haben durch gelegentliche Funde schon früher manchen Blick in die Entstehungsweise ägyptischer Bildhauer-

[1]) Geschrieben als Führer durch die Sonderaussstellung im Säulenhofe des Berliner Ägyptischen Museums im Winter 1913/14, die durch einige andere Funde und Stücke aus älterem Besitz vervollständigt war.

arbeiten tun können; ich erinnere nur an die Reihen von Modellen, die dem Schüler alle Stadien der Arbeit vor Augen führen sollen (Amtl. Ber. XXX, 39—44). Aber so lebhaft haben wir doch bisher noch nie an dem Schaffen eines Künstlers teilnehmen können wie bei dem Blick in die im Winter 1912 ausgehobene Werkstatt des Oberbildhauers Thutmosis. Wir sehen seine Wohnräume inmitten der seiner Mitarbeiter, wir finden Werkzeuge, Materialproben, Farben und Palette, überall an den Arbeitsstellen Abfälle, sehen seine angefangenen Werke[1] säuberlich in einer Kammer zusammengestellt, samt Gipsabgüssen verschiedener Art.



Abb. 16.

Wir wußten ja schon seit Jahren aus einem Funde Flinders Petries, ebenfalls aus Tell el-Amarna, daß man in dieser Zeit schon Gipsabgüsse zu nehmen verstand, daß also die Nachricht bei Plinius, Lysistratus, der Bruder des Lysipp, habe es erfunden, »de signis effigies exprimere«, so nicht richtig sein konnte. Aber man glaubte doch nicht, daß diese Kunst in dem Umfange, wie wir es jetzt sehen, von Künstlern geübt und bis zu dem Grade ausgebildet war, daß man sogar Köpfe in mindestens drei- bis vierteiligen Ringformen gießen konnte. Das weist doch wohl darauf hin, daß die Erfindung des Gipsgießens nicht erst kurz vorher gemacht worden war.

Für die genauere Beschreibung des Inhalts der beiden Ateliers kann ich auf die anschaulichen Berichte verweisen, die der Leiter der Grabung, L. Borchardt, in den Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft Nr. 50 und 52, gegeben hat. Ich beschränke mich darum hier darauf, einige charakteristische Dinge hervorzuheben, ohne dabei den Inhalt der beiden Ateliers zu sondern, aber auch ohne die bereits oben besprochenen Stücke wieder heranzuziehen. Um der Veröffentlichung durch den glücklichen Finder nicht vorzugreifen, werde ich auch nur Stücke abbilden, die schon in den vorläufigen Berichten über die Grabung gegeben sind. Ich bitte meine Worte nicht an den dürftigen Abbildungen zu messen, sondern an den Werken selbst, die leider aus Raummangel wieder magaziniert werden müssen.

Das Hauptstück ist ein 1912 gefundenes Bildnis des Königs Amenophis IV., ein als Büste gestaltetes Bildhauermodell aus feinem Kalkstein (Abb. 15). Es ist ein Kopf von fast noch knabenhafter Schönheit mit träumerisch blickenden Augen, weichen, aber doch nicht ausdruckslosen Wangen und Kinn, etwas sinnlichen hochmütigen Lippen, zurückfliehender Stirn und einem schlanken, vorgeneigten Halse. Das Porträt steht dem der Reliefs Abb. 3, 4 und 7 sehr nahe. Wir haben dort gesehen, wie sich aus diesem zarten Knabengesicht die häßlichen Züge der dortigen Abb. 9 entwickelt haben. Das entsprechende haben wir in der Rundplastik, wenn wir von der eben besprochenen Büste zu einer der Gipsmasken treten (Abb. 16), die als Kunstwerk vielleicht der Büste den Rang streitig



Abb. 17.

[1]) Es ist bemerkenswert, daß kein einziges im ägyptischen Sinne fertiges Werk darunter ist.

macht, was die Abbildung allerdings nicht ahnen läßt. Mir scheint, als ob nur bei wenigen Bildnissen des gesamten Altertums das geistige Wesen eines Menschen so sicher erfaßt, so wahrhaft ergreifend gestaltet worden ist. Man vergißt über diesem Scherantlitz ganz, wie die frühere Schönheit sich verhäßlicht hat, die Stirn noch mehr geflohen, das Kinn verlängert und die Augen vorgetreten zu sein scheinen.

Ein Werk ersten Ranges ist auch die wundervolle Kalksteinstatuette der Königin (Abb. 18). Die Modellierung des charakteristischen Gesichts ist ebenso vollkommen wie die der Körperformen, die das dünne Gewand kaum verdeckt. Die Zartheit dieses Meisterwerks, das doch in jeder Linie bestimmt und frei von Weichlichkeit ist, gibt keine Abbildung wieder. Das Schönheitsideal, das hier verkörpert ist, mit dem vortretenden Leibe, begegnet uns ähnlich auch in unserer älteren deutschen Kunst.



Abb. 18.

Neben diesem schönen Porträt der Mutter finden wir die Bilder der Kinder des Königspaars, darunter zwei ausgezeichnet modellierte nackte Körper (Abb. 17), bei denen immer wieder überrascht, wie dem harten Sandstein die Weichheit des Fleisches verliehen zu sein scheint, und auch die Köpfe der Prinzessinnen mit ihren vornehmen, schmalrückigen und feinflügligen Nasen und den schöngeschwungenen Lippen (Abb. 19). Über die eigentümliche Deformation des Hinterkopfes habe ich im obigen Aufsatze schon gesprochen. In dem 1912 gefundenen Statuenkopf (Abb. 20) ist mit fabelhafter anatomischer Treue die Struktur eines solchen Schädels wiedergegeben.

Ich übergehe eine ganze Reihe erst angelegter Porträtköpfe des Königs und der Königin, obgleich darunter Werke sind, die uns zum Teil vor kurzem noch als außerordentliche Schätze erschienen wären. So sehr hat sich unser Maßstab durch die neuen Funde verschoben. Und kurz hinweisen möchte ich auf die Kairo gehörige, in ihrer Naivität köstliche Gruppe (Abb. 21) des Königs, wie er eine seiner Töchter auf dem Schoße hält und küßt, auf eine früher im Handel erworbene interessante Holzstatuette mit gut erhaltener Bemalung aus dem Privatbesitz des Herrn Dr. Simon sowie einen kleinen Denkstein (Abb. 22), dessen eben erst angelegte Darstellung durch ihren Inhalt — die Königin schenkt ihrem Gemahl Wein ein — ebensosehr interessiert, wie sie ein prächtiges Beispiel ägyptischer Kompositionskunst ist.



Abb. 19.

Die ganze engere königliche Familie haben wir vereinigt auf dem Kairo gehörigen, nicht aus der Werkstatt des Thutmosis stammenden, Denkstein, der an Erhaltung und künstlerischem Reiz unter den Reliefdenkmälern aus Tell el-Amarna seinesgleichen sucht (Abb. 23). Dargestellt ist auch hier wieder eine jener hübschen, intimen Familienszenen (vgl. S. 77): das Königspaar beschenkt seine Töchter mit goldenen Schmucksachen. Es sind viele Feinheiten in dem schönen Werk, von

denen hier nur die Haltung des rechten Armes des Königs, die Figur der Königin und das rundliche Kinderkörperchen der auf dem Schoße der Mutter sitzenden Kleinen angemerkt seien. Die Relieffläche des Steines war durch hölzerne Türflügel zu verdecken, so daß man also hier die Form der späteren Flügelaltarbilder vorgebildet sieht. In der Tat vermutet L. Borchardt, daß solche kleinen Denksteine wirklich in den Häusern auf Stufenaltären aufgestellt waren. Der moderne Beschauer wird erinnert werden müssen, daß der Mittelpunkt der Darstellung nur für uns die königliche Familie, für den Ägypter aber die Sonne ist, die ihren Lieblingen, der königlichen Familie, als Vertretern der gesamten Menschheit, ihre lebenspendenden Strahlen schickt.



Abb. 20.

Nehmen wir nun noch dazu das oben (Abb. 2) abgebildete berühmte Holzköpfchen von einer Statuette der Teje, der Mutter des Königs, sowie einen antiken Gipsabguß aus der Werkstatt des Thutmosis, einen Königskopf mit Zügen von strotzender Gesundheit, übrigens ein Kunstwerk ersten Ranges, in dem L. Borchardt mit gutem Grunde ein Bildnis Amenophis' III., des Vaters Amenophis' IV. sieht, so können wir sagen, daß man wohl kaum die Glieder einer Königsfamilie des Altertums in ähnlicher Vollzähligkeit und in so vortrefflichen Bildnissen beisammen finden wird.

Aber die Menschen, die uns die beiden Bildhauerateliers im Bilde bewahrt haben, sind nicht auf die Mitglieder des Königshauses beschränkt. Was uns in ihrem Inhalt fesselt, ist gerade die Fülle der Gesichter, an Ausdruck und Typus so verschieden unter sich wie von dem, was derjenige als ägyptischen Typus kennt, der von ägyptischer Kunst nur Oberflächliches weiß. Da sind ein mürrisch blickender Mann, ein etwas gedunsenes, verblüffend lebendiges ältliches Frauengesicht, ein



Abb. 21.



Abb. 22.

Kopf mit einer freien, hohen Stirn und offenem, intelligentem Ausdruck, dann eins jener breiten, wie verschleierten ägyptischen Gesichter mit einem leicht suffisanten Zug um den Mund (Abb. 21), und eins der besten der Reihe: ein knochiges, brutales Männergesicht von einer Kraft der künstlerischen Behandlung, die man so bald nicht vergessen wird, und die an gewisse Bildnisse der Frührenaissance denken läßt. Und doch, wendet man sich wieder zu dem Königskopf von Abb. 16, so wird einem erst recht der Goethesche Ausdruck von der »höheren inneren Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht«, in den Sinn kommen.

Es ist merkwürdig, daß diese Gesichter, die nicht der engeren Familie des Königs, wenn auch gewiß Hofleuten, angehören, nur in Gips vorhanden zu sein scheinen. Außer den Mitgliedern



Abb. 23.

des Königshauses ist ein einziger eben erst angelegter Frauenkopf in Stein gefunden, ein Werk, das von denen der Zeit kurz vor Amenophis IV. sich kaum unterscheidet.

Von den Gipsabgüssen ist ein Teil offenbar nach Skulpturen gefertigt, von denen wir natürlich nicht wissen, ob sie eigne Werke des Künstlers oder solche angesehener Kollegen gewesen sind. Andere aber sind wieder derart, daß man die Vermutung nicht los wird, es seien nur mehr oder weniger überarbeitete Abgüsse nach den Gesichtern von Lebenden oder von Toten. Jedenfalls finden sich daran Dinge, die wir sonst an ägyptischen Statuen niemals beobachten. Diese Abgüsse machen übrigens zum Teil den Eindruck, als kämen sie nicht aus frischen, sondern schon etwas ausgenutzten Formen.

Nur ein kurzer Hinweis muß hier genügen für die angefangenen Statuenglieder, Arme, Füße, Ohren und Münder in Gips oder Stein. Besonders erwähnenswert ist darunter aber ein 1912 gefundenes Ärmchen von höchster Zartheit aus hellbraunem Sandstein.

Zum Schluß seien mir einige wenige Bemerkungen gestattet, die auf die Wichtigkeit der Funde für die ägyptische und die allgemeine Kunstgeschichte deuten sollen.

Unsere Sammlung besitzt aus der Spätzeit (nach 700 v. Chr.) als ein vielbewundertes Hauptstück den »grünen Kopf«, der sich durch eine unglaublich scheinende Naturwahrheit in der Wiedergabe des kahlen Schädels auszeichnet (Inv. Nr. 12500). Man hat in dieser Arbeit griechischen Einfluß sehen wollen, ohne doch sagen zu können, worin der eigentlich sich zeige. Dagegen habe ich stets behauptet, daß alles diesem Kopfe Eigentümliche ägyptischem Geiste entsprungen ist. Seit wir das oben (Abb. 20) erwähnte Prinzessinnenköpfchen besitzen, wird man wohl an der Richtigkeit dieser Ansicht nicht mehr zweifeln [1]. Daß im übrigen der »grüne Kopf« in seiner großen kühlen Sachlichkeit sich von dem reizvollen Prinzessinnenkopf ebenso weit entfernt wie eben der Geist der Spätzeit von dem der Zeit Amenophis' IV. brauche ich kaum zu sagen.



Abb. 24.

Für einen, der mit modernen Ansichten von Bildhauertechnik an diesen Fund herantritt, ist auffällig, daß sich keine Reste von Modellen in Ton oder einer ähnlichen Masse gefunden haben. Es scheint aber deren Fehlen ganz zu dem zu stimmen, was wir uns bisher über das Verfahren der ägyptischen Künstler gedacht haben, daß sie nämlich, bei der außerordentlichen Höhe ihrer technischen Fertigkeit und handwerklichen Vorbildung, gleich in dem übrigens recht leicht zu behandelnden Kalksteinblock zu arbeiten wagen durften (Ranke, Amtl. Ber. XXX, 44).

Und endlich das Wichtigste. Man hat viel über das Wesen des »Stilisierens« in der antiken Kunst gestritten, d. h. in der Hauptsache darüber, ob die damit geübte Vereinfachung und Umbiegung



Abb. 25.



Abb. 26.

der Naturformen bewußt geschehen oder der mangelhaften Ausbildung der bildnerischen Naturbeobachtung entsprungen ist. Über subjektive Behauptungen ist man dabei aber nicht hinausgekommen. Und damit ist der historischen Forschung, die sich scheuen muß, moderne Anschauungen in ältere Zeiten ohne Beweis hineinzulegen, wenig genützt. Die Frage mag wohl nicht durch ein ein-

[1]) Ich habe ganz kurz auf diesen Zusammenhang hingewiesen in dem knappen Text zu E. A. Seemanns Kunstgeschichte in Bildern, Ägypt. Kunst S. 5.

ziges auf alle Völker und alle Zeiten zutreffendes »Ja« oder »Nein« beantwortet werden können. Aber mir scheint, daß durch unseren Fund für die ägyptische Kunst des 14. Jahrhunderts v. Chr. sie in der Tat entschieden ist. Denn wir sehen nun, daß der ägyptische Künstler dieser Zeit es verstanden hat, sich durch Abguß nach der Natur absolut naturalistische, stillhaltende Modelle zu schaffen. Technisch wäre er natürlich vollkommen imstande gewesen, diese genau zu kopieren. Wenn er das nun in seinen Skulpturen evident nicht tut, so ist damit eben bewiesen, daß er sich mit Bewußtsein wieder von einem Kopieren der Natur entfernt[1]. Es ist eine der wichtigsten Fragen der antiken Kunstgeschichte, um die es sich hier handelt, nur zu vergleichen mit der Frage, warum die vom Griechentum des 5. Jahrhunderts noch nicht beeinflußten Völker die perspektivischen Verkürzungen nicht wiedergeben[2]. Sollte sich schließlich erweisen, daß diese Gipse doch nicht nach der Natur, sondern nach Studienköpfen eines Bildhauers gegossen sind, so würde das ihre zwingende Beweiskraft höchstens noch verstärken.

Auch ein Problem innerhalb der ägyptischen Kunstgeschichte helfen uns diese Gipsmasken, wenn sie Naturabgüsse sind, vielleicht lösen. Wenn auch die ägyptischen Künstler nie sklavisch solche vermutlichen Naturabgüsse kopiert haben, so muß doch durch derartige technische Hilfsmittel der Blick für die Natur selbst geschärft worden sein, und irgendwo wird sich das dann doch wieder in der Kunst bemerkbar machen. Mutatis mutandis denke ich als Beispiel daran, wie durch die Momentphotographie der Sinn für die Erfassung von Bewegungsmotiven geschärft worden ist. Oben habe ich schon angedeutet, daß die Kunst des Gipsgießens gewiß nicht erst in der Zeit Amenophis' IV. erfunden worden ist. Sollte man nun in der früheren ägyptischen Kunst eine Spur der Wirkung einer solchen Erfindung entdecken können? Ich habe in älteren Aufsätzen (Amtl. Ber. XXIX, 76 und XXXIV, 133) auf den merkwürdigen Gegensatz zwischen den Porträtstatuen des Alten Reiches (um 2500 v. Chr.) und denen des Mittleren Reiches (um 1900 v. Chr.) aufmerksam gemacht. So vortrefflich die Bildnisse des Alten Reiches sind, an ihren Gesichtern haftet doch gegenüber vielen des Mittleren Reiches etwas Maskenhaftes. Erst bei den letzteren haben wir öfter das Gefühl, daß das Menschen sind, die ein Leben hinter sich haben. Ist es nun zu kühn, diese beiden Beobachtungen zu verknüpfen und anzunehmen, daß man etwa im Mittleren Reiche zuerst Abformungen vorgenommen habe, wie wir sie im Atelier des Thutmosis sehen? Man könnte dafür noch anführen, daß auch in der Herstellung von Formen zum Bronzeguß in jener Zeit Fortschritte gemacht zu sein scheinen. Wenn ich hier zur Erläuterung des Gesagten eine der Gipsmasken aus der Werkstatt des Thutmosis (Abb. 25) neben einem statuarischen Porträt des Mittleren Reiches abbilde (Abb. 26 nach Petrie Abydos III Taf. XII, 5), so wird neben der Steigerung der Naturbeobachtung gegenüber irgendeinem Werk des Alten Reiches zugleich doch auch klar, wie weit selbst solch ein Werk von einem Naturabklatsch entfernt ist.

---

[1]) Seit ich im Frühjahr 1912 im Museum von Kairo die antike Form zu einer Totenmaske (s. Quibell, Excav. at Saqqara III Taf. 55) sah, hat mich der Gedanke an die Wichtigkeit dieses Fundes für die Beurteilung antiker statuarischer Bildnisse nicht losgelassen. Daher die Bemerkung in meinem Text zu E. A. Seemanns Kunstgeschichte in Bildern, Ägypt. Kunst S. 5.

[2]) Vgl. meinen Aufsatz in der Zeitschr. für Äg. Sprache und Altertumskunde Bd. 48 (1910) S. 134—142: Scheinbild oder Wirklichkeitsbild?

Serdab et maison du Ka.

Par A. Moret.

Le mastaba de *Rˁ-wr*, découvert par M. H. Junker en 1913 dans la nécropole de la IVe dynastie située à l'ouest des grandes pyramides, semblait donner la solution d'une question controversée : celle des rapports entre le *Kꜣ* et les statues du serdab. Le tombeau de *Rˁ-wr* présente un serdab avec une fenêtre orientée au Nord; sur la frise nord de cette chambre est gravée une inscription donnant les titres et nom du défunt suivis du mot « maison du *Kꜣ* ». A vrai dire, l'inscription est actuellement en trois morceaux, qui ont été retrouvés non en place, mais sur le sol; cependant il ne peut y avoir aucun doute sur leur emplacement primitif. M. Junker conclut que le mot « maison du *Kꜣ* » désignait ici le serdab, la chambre murée, qui communiquait par une fenêtre ou soupirail avec les chambres accessibles du tombeau, et où l'on déposait les statues du défunt. D'où une confirmation précise de la théorie récemment défendue par M. Maspero (Memnon, Bd. VII, S. 136 sq.), d'après laquelle le *Kꜣ* résiderait dans les statues du serdab (H. Junker, *Anzeiger der Phil.-histor. Klasse Akad. Wien* — 1913 — Nr. XIV. Sep.-Abdr. S. 12—13).

J'ai examiné cet hiver au Musée du Caire les pierres de l'inscription; le texte est gravé en superbes caractères. J'ai constaté qu'avant les titres et nom de *Rˁ-wr* on pouvait lire un groupe de signes que M. Junker n'avait pas signalé:

Avant le premier groupe un trait vertical indique l'encadrement de l'inscription; nous sommes donc certains d'avoir ici le début de la formule. Celle-ci se divise en trois parties : 1° substantif au duel féminin *ỉr-tj*, suivi de au féminin; 2° titres et nom du défunt; 3° mention du *ḥꜣt-kꜣ*, mis par inversion à la fin de la formule, comme cela se présente, par exemple, sur la stèle de la reine *Ỉpwt* (VI. dyn.) = (R. Weill, *Les décrets royaux* pl. VII).

L'ensemble signifie « Les deux yeux du *ḥꜣt-kꜣ* de *Rˁ-wr* ». On peut faire à ce sujet une hypothèse. Le mot , comme le mot français « regard », pourrait désigner la « fenêtre » qui fait communiquer le serdab avec les chambres funéraires; dans ce cas on traduirait « le *regard* du *ḥꜣt-kꜣ* » ; ce dernier serait le serdab; le premier mot désignerait la partie, le second mot, le tout du serdab. J'écarte, pour ma part, cette explication. Si désignait spécialement la fenêtre

du serdab, le texte aurait été gravé autour de l'ouverture proprement dite et non sur la frise qui court sur toute la longueur du serdab. D'autre part, le mot 𓁹𓁹 n'est pas connu dans l'acception « regard », même pris au sens propre; enfin, il ne me semble pas douteux que *ḥ3t-k3* désigne l'ensemble du domaine funéraire et non telle ou telle partie spéciale du tombeau[1].

Je considère donc 𓁹𓁹 comme désignant le serdab entier et non la fenêtre et je traduirai « *irtj* du *ḥ3t-k3* de *Rˁ-wr* ». Reste à expliquer la signification de ce mot *irtj* appliqué au serdab. Rappelons que les deux yeux 𓁹𓁹 ou 𓂀𓂀 apparaissent : 1° dès l'ancien empire, sur la fausse porte des stèles funéraires; 2° dès le moyen empire, avec ou sans le dessin de la fausse porte, sur la paroi gauche des cercueils ou sarcophages, juste à la hauteur de la figure du mort couché sur le côté gauche (Lacau, *Sarcophages*; fasc. I, p. II.). Dans les deux cas, il semble bien que 𓁹𓁹 désigne l'endroit où les yeux du mort, censé dans l'autre monde, s'ouvrent pour regarder dans le monde des vivants; en effet, dans le cercueil il y a la momie; derrière la stèle fausse porte, la statue du mort (car il arrive que le serdab, la chambre aux statues, soit ménagée précisément derrière la stèle); momie et statue sont des « images vivantes », à qui les rites de l'*oup-ra* ont rendu l'usage des yeux. J'interprète donc 𓁹𓁹 appliqué au serdab, comme « endroit du tombeau où le mort regarde » par sa statue.

Que le mot 𓁹𓁹 puisse s'appliquer à une chambre ou à une partie d'édifice, nous en avons la preuve dès l'ancien empire. Le titre d'Horus de Létopolis et d'Ombos [hiéroglyphes] (Var. [hiéroglyphes], Ounas l. 6; Pepi I, l. 104; Pepi II, l. 334 — cf. Sethe, *Pyramidentexte*, Spr. 25 et 447), s'écrit parfois [hiéroglyphes] (De Morgan, Ombos, p. 119), ou [hiéroglyphes] (Naville, *Todtenbuch*, II, pl. 58, 62, 77 — cf. Lefébure, *Sphinx*, VII, p. 26 sqq.), ce qui signifie « Horus résidant dans la chambre ou la ville des deux yeux »; il s'agit en effet d'un Horus momifié [hiéroglyphe], qui réside soit au sanctuaire, soit au cercueil.

Rappelons aussi le titre d'un nomarque de la XII[e] Dynastie : [hiéroglyphes] « chef dans le sanctuaire, prince préposé à l'édifice *irtj* de Geb » (*Beni Hasan*, I, pl. 35).

En résumé, le serdab de *Rˁ-wr* se nomme *irtj*; il fait partie d'un ensemble appelé *ḥ3t-k3*. On ne saurait donc tirer de ce tombeau aucune preuve que la chambre aux statues, ou serdab, soit spécialement la « maison du *Ka* ».

[1]) G. Steindorff, ÄZ. 48 (1911), S. 152 sqq.

Saitische Kopien aus Der el bahri.

Von Adolf Erman.

Seit N. de G. Davies entdeckt hat, daß die Bilder der Handwerker in dem bekannten thebanischen Grabe des 𓇋𓃀𓇋 einfach aus dem alten Grabe des 𓇋𓃀𓇋 von Der el Gebrawi[1] kopiert sind, ist man versucht, auch andern Grabbildern der saitischen Zeit einen ähnlichen Ursprung zuzuschreiben, und manches, was wir bisher nur für die freie Nachahmung einer Darstellung des alten Reiches hielten, könnte sich wohl noch als eine wirkliche Kopie einer solchen herausstellen. Aber neben solchen möglichen oder wahrscheinlichen Fällen gibt es doch noch einen, in dem wir ebenso sicher urteilen können wie in dem von Davies entdeckten, einen Fall, in dem uns ebenfalls noch neben der Kopie das Original erhalten ist.

Es handelt sich dabei um zwei sehr bekannte Denkmäler, und man sollte daher denken, daß die Sache längst bemerkt sein müßte, aber ich habe sie, soweit ich die Literatur kenne, bisher nicht erwähnt gefunden, und auch Fachgenossen, die diesen kunstgeschichtlichen Dingen besonderes Interesse entgegenbringen, kennen sie nicht. So muß ich annehmen, daß die Sache unbemerkt geblieben ist, was ja bei dem banalen Charakter der betreffenden Bilder auch wohl möglich ist; Darstellungen des Schlachtens der Rinder gibt es ja so viele in ägyptischen Gräbern, daß man über sie hinwegsieht.

Also: das thebanische Grab des Ment-em-het, das in den Mémoires de la Mission V 613ff. von V. Scheil veröffentlicht ist (Nr. 34 von Gardiners und Weigalls Topographical Catalogue), hat seine Bilder des Schlachtens der Opfertiere aus dem Tempel von Der el bahri entnommen, neben dem es ja belegen ist. Und zwar kopiert es die Bilder aus der Tür der Opferhalle auf der Südseite der oberen Terrasse, die auf Taf. 107 der Navilleschen Publikation abgebildet sind. Auf den beiden Leibungen dieser Tür sind unten in je drei Reihen neun Szenen des Schlachtens und Zerlegens der Opfertiere angebracht. Der Künstler des Ment-em-het-Grabes, der sie kopierte, konnte sie in dieser Anordnung nicht brauchen, da er sie auf dem schmalen Rande zweier Wände anbringen mußte, die überdies nur für je acht Szenen Platz boten. So hat er denn zunächst auf jeder Wand ein Bild fortgelassen, und zwar beidemal das dritte der mittleren Reihe. Und weiter hat er die Bilder hintereinander geordnet, und zwar so,

[1]) N. de G. Davies, Deir el Gebrawi I S. 36ff.

daß er die unterste Reihe des Originals voranstellt, während er die oberste an den Schluß setzt; er betrachtet also die Bilder von unten nach oben.

Aber diese räumlichen Änderungen sind auch die einzigen Abweichungen, die er sich von seiner Vorlage erlaubt, und im übrigen kopiert er sie sklavisch getreu, so sehr, daß wir danach die Der el bahri-Bilder und ihre Aufschriften herstellen können.

Vergleichen wir die Bilder in der Reihenfolge des Ment-em-het-Grabes.

M. I, 1 = D. 107 r., unten 1: In D. halb zerstört. Die Reste des Bildes und der Beischriften ergänzen sich nach M.: 1. , wobei freilich in D. ein steht, wo man erwartet. 2. 3. 4.

M. I, 2 = D. 107 r., unten 2: Die Bilder stimmen sogar darin überein, daß der Schwanz des Tieres bis vor das Bein des Schlächters des folgenden Bildes geführt ist. Die rechte Beischrift von D. ergänzt sich so: . Bei der linken, wo M. den Namen und Titel seines Toten einsetzen mußte, ist ihm der Raum knapp geworden, und so hat er *mꜣꜥ* ausgelassen, das ihm entbehrlich scheinen mochte:

D.

M.

M. I, 3 = D. 107 r., unten 3: Die Bilder stimmen genau. Die Unterschiede in den Beischriften mögen auf Lesefehlern der Herausgeber beruhen:

M. 1. 2. 3.

D. 1. 2. 3. fehlt.

M. I, 4 = D. 107 r., Mitte 1: Die Bilder stimmen überein; darf man bei M. der Publikation trauen, so hat der saitische Künstler nicht mehr recht gewußt, wie man ein Steinmesser schärft. Die Beischriften von D. ergänzen sich restlos: 1. 2. 3. (bei M. verlesen). 4.

M. I, 5 = D. 107 r., Mitte 2: Bilder und Beischriften stimmen genau; auch die Seltsamkeiten der Orthographie (, ,) übernimmt M. wie immer genau.

D. 107 r., Mitte 3 ist in M. ausgelassen.

M. I, 6 = D. 107 r., oben 1: Die Bilder stimmen bis auf kleine Unterschiede, die vielleicht im Original von M. gar nicht vorhanden sind. Die in D. erhaltene Beischrift stimmt genau; die andern sind in D. fortgebrochen.

M. I, 7 = D. 107 r., oben 2: Die Bilder stimmen, nur hat M. den Messerschärfer fortgelassen, vermutlich, weil ihm der Raum schon knapp wurde. Die Reste der Beischriften in D. und stimmen genau zu M.

M. I, 8 = D. 107 r., oben 3: Die Bilder stimmen. Der Rest der einen Beischrift in M. stimmt genau zu M; das in D. berichtigt die Lesung von M.

M. II, 1 = D. l., unten 1: Die Bilder stimmen genau. Bei den Beischriften sind die abweichenden Lesungen von M. (statt und statt) wohl nur Lesefehler des Herausgebers; im übrigen ist der Kopist so sklavisch verfahren, daß er sogar die in D. fehlenden Trennungslinien vor *wꜣḥ* und nach *ḥwśn* ebenso fortläßt.

M. II, 2 = D. l., unten 2: Die Bilder gleich. Bei den Beischriften hat M. die eine ( ) ausgelassen und bei einer andern das *śtpt* nur mit statt mit drei determiniert, offenbar nur, weil er bei 1 verabsäumt hatte, das mit D. unter die Zeile zu setzen, so daß ihm nun der Raum mangelte.

M. II, 3 = D. l., unten 3: Die Bilder waren augenscheinlich gleich. Die Beischrift läßt sich durch Vergleich beider Texte herstellen: und ; die unkorrekte Schreibung *st* statt *śt* ist von dem Kopisten übernommen.

M. II, 4 = D. l., Mitte 1: Die Bilder waren augenscheinlich gleich. Die Beischriften gleichen sich genau, auch in der Stellung der Zeichen; die erste ist nach Vergleich von M. so zu lesen: .

M. II, 5 = D. l., Mitte 2: Die Bilder waren wohl gleich. Die Beischriften sind es völlig bis auf eine Stelle; in »vertraue darauf, daß ich nach deinem Worte tue« läßt M., den der Raummangel plagt, das allerdings entbehrliche *rk* (Gramm.[3] § 385) fort.

D. l., Mitte 3: Von M. ausgelassen.

M. II, 6 = D. l., oben 1: Die Bilder sind gleich; die Reste der Beischriften in D. stimmen auch in der Stellung genau zu M., nur daß in M. der andre Name eingesetzt ist.

M. II, 7 = D. l., oben 2: Die Bilder gleich, ebenso die Beischrift . Aber an der andern Beischrift muß M. geändert haben, denn seinem (sic) steht in D. ein · · · gegenüber.

M. II, 8 = D. 1., oben 3: Die Bilder gleich; auch der Rest der Beischriften in D. stimmt genau.

Man sieht, es handelt sich nicht etwa nur um gemeinsame Benutzung einer Vorlage, sondern der saitische Künstler hat die Reliefs von Der el bahri und ihre Inschriften sklavisch genau kopiert; so schreibt er z. B. für »mein Bruder« teils (M. I, 3) teils (M. II, 5; 8), je nachdem er es in Der el bahri gerade so oder so geschrieben findet. Es wäre interessant, zu sehen, wieweit er beim Kopieren der Reliefs stilistisch seine Vorlage umgesetzt hat, und vielleicht regen diese Zeilen einen Fachgenossen an, uns Proben der Vorlage und der Kopie in Photographien zu geben.

Wenn dann weiter im Grabe des Ment-em-het über diesen Bildern andre von gleichem Charakter stehen, die den Toten vor dem Speisetisch und die langen Reihen der Gabenbringer zeigen, so kann man a priori annehmen, daß auch diese irgendeinem älteren Denkmal entnommen sind, wenn sie uns auch nicht mehr vorliegen. Sie mögen etwa auf der zerstörten oberen Hälfte jener Türwände von Der el bahri gestanden haben, deren untere Hälfte unsre Bilder des Schlachtens trägt.

Im Anschluß hieran möchte ich doch noch auf eine Spur aufmerksam machen, die vielleicht in der uns hier beschäftigenden Frage noch weiter führt: die Überschriften der Gabenbringer des Ment-em-het-Grabes kehren sehr ähnlich in dem Grabe des sogenannten »Aba« wieder.

Scheil in seiner Ausgabe des Aba-Grabes (Mission V, 624 ff.) teilt drei Überschriften von Gabenbringern aus diesem Grabe mit; von diesen stimmt die erste genau zu den beiden ersten des Ment-em-het-Grabes:

M. (I oben):

M. (II oben): . . . .

A. (S. 628): [1]

(M. I):

(M. II): . . . .

(A.):

Beidemal haben wir die ungewöhnliche Fassung des Eingangs mit dem verbundenen *prt-r-ḫrw ỉmnwt*, und beide Male ist der eigentlichen Formel noch ein zweites *šḫpt ỉḫt nfrt* angefügt. Und dann die gemeinsamen Auffälligkeiten der Orthographie: hier wie da mit dem unter dem Determinativ und

[1]) Daß so zu erlesen ist, ergibt sich aus der zweiten Überschrift.

hier wie da statt . Gewiß hat A. statt ein gesetzt und hat nach dem ersten das fortgelassen (so wie das M. I bei dem zweiten tut), aber solche kleinen nichtssagenden Änderungen erlaubt sich ja, wie wir oben wiederholt gesehen haben, ein solcher Kopist auch sonst. Ich kann daher nur glauben, daß dieses Zusammentreffen nicht zufällig ist, und daß die Bildhauer beider Gräber hier dieselbe Inschrift kopiert haben; auch der Verfertiger des Aba-Grabes wird, wo das Grab von Der el Gebrawi ihm nichts Genügendes bot, eine Anleihe in dem benachbarten Der el bahri gemacht haben. Auch bei den beiden andern Überschriften des Aba-Grabes fehlt es nicht an auffallenden Ähnlichkeiten — in beiden Gräbern steht auch hier das — aber identisch sind diese nicht. Die Bilder der Gabenbringenden stimmen in beiden Gräbern nicht zusammen.

Es wäre schön, wenn Fachgenossen, die in Theben weilen, diesen Fragen an Ort und Stelle weiter nachgehen wollten; dabei müßten dann auch die andern saitischen Gräber dieser Nekropole, vor allem das Riesengrab des Petemenophis (Dümichens Patuamenap) mit herangezogen werden.

Uns Modernen erscheint dieses äußerliche Kopieren alter Vorbilder, wie wir es in Ägypten nachweisen können, unwillkürlich anstößig; ich zweifle aber nicht, daß der Ägypter von jeher darin anders gedacht hat und es eher für ein Verdienst gehalten hat, schöne Werke der Vorfahren und ihre Inschriften zu wiederholen. Gerade die Schöpfer des Tempels von Der el bahri, also desjenigen Tempels, den unsre Saiten als Vorlage benutzt haben, sind darin selbst weit gegangen. Die langen Reihen der Gaben bringenden Beamten, die Titel des alten Reichs tragen, die die Wände der »Southern Hall of Offerings« zieren (Taf. 108—112), sind gewiß aus dem Totentempel irgend eines alten Königs entnommen, und die Bilder des Schlachtens der Opfertiere, die in demselben Saale stehen und die uns hier beschäftigt haben, haben ohne Zweifel auch diesen Ursprung[1].

Und ebenso steht es ja in Der el bahri mit manchen Inschriften; die großen Texte von der Erzeugung und der Erhebung der Hatschepsut kennzeichnen sich schon durch Sprache und Orthographie als Erzeugnisse einer weit älteren Zeit, und von einem derselben (Urk. IV 258ff. = Naville, Deir el bahari 62f.) haben wir ja jetzt Teile eines Exemplars aus Dyn. 12 (Berlin, Ägypt. Inschr. aus d. Kgl. Mus. I 138. 268), das natürlich auch nicht das Original gewesen ist. Und ebenso steht es in andern Tempeln des neuen Reichs; Amenophis III. kopiert auch seinerseits die Geschichte der Königserzeugung in Luqsor (Gayet, Louxor pl. 71); der

---

[1]) Da sie das Suffix 1 sg. neben auch schon schreiben und auch sonst eine etwas wilde Orthographie haben, so möchte ich auf ein Original aus dem frühen mittleren Reiche raten.

uralte Text, den Sethe »Hausweihe« benannt hat, steht in Luqsor und in Medinet Habu; den Hymnus auf Thutmosis III. übernehmen Sethos I. und Ramses III. in ihre Tempel und auf ihre Person.

Auch die Privaten verfahren nicht anders; den großen Text von den Obliegenheiten des Wesirs hat Rechmere bekanntlich aus den Gräbern seiner Vorfahren kopiert, und wer die Inschrift des *Kȝrs* (Urk. IV 45 ff.) mit der großen Stele des Mentuhotep (Kairo 20539) vergleicht, der sieht, daß der Beamte der Königin Ahhotep das Denkmal des alten Wesirs abgeschrieben hat oder daß beide eine gemeinsame Quelle kopiert haben[1]. Es würde schon lohnen, einmal systematisch solchen nicht religiösen »Paralleltexten« nachzugehen.

Die Vokallosigkeit des »phönizischen« Alphabets.

Gedanken zur Geschichte des Alphabets.

Von Heinrich Schäfer.

Die folgenden Darlegungen geben in den reinen Tatsachen nichts Neues. Auch das Ergebnis deckt sich durchaus mit dem, was eine einfache Nebeneinanderstellung der historisch bekannten Fakta ergeben müßte. Doch halte ich es für nützlich, diese Überlegungen niederzuschreiben. Denn die Tatsachen erscheinen doch von dem Gesichtspunkte, von dem ich sie ansehe, in einem neuen Lichte. Und es ist immer von Wert zu sehen, daß der Zufall, der in der Erhaltung des einst lebendig Gewesenen seine Rolle spielt, uns nicht genarrt hat, sondern daß, was er uns nahelegt, auch durch die pragmatische Betrachtung gefordert wird.

Ausgegangen ist meine Gedankenreihe von dem in § 4 Ausgesprochenen. Sie ist von mir besonders deshalb gern verfolgt und immer wieder durchgeprüft worden, weil sich so ein Weg zu öffnen schien zu einer, ich möchte sagen »substantielleren« Erklärung des interessanten Phänomens, als sie die bisherigen abstrakteren Vorstellungen mir boten.

1. Das semitische (»phönizische«) Alphabet, wie es uns etwa seit dem Jahre 900 v. Chr. vorliegt, ohne daß wir Vorstufen kennten, aus denen es in natürlicher Entwicklung entstanden wäre, enthält nur Zeichen für die Konsonanten. Es zeigt keine Spur davon, daß den einzelnen Schriftzeichen etwa Vokale in-

[1]) Urk. IV 46, 12—47, 2 = Mentuhotep, Seite II 3—6; Urk. IV 48, 16—49, 6 = Mentuhotep, Seite I 4—6. Wie nahe sich beide Texte stehen, sieht man gut an der beiden gemeinsamen Schreibung [hieroglyphs].

härierten. Daß man schon früh gelegentlich die Buchstaben י, ו, ה und א zur Andeutung von Vokalen benutzt, spricht nicht gegen die Vokallosigkeit des Alphabets, sondern gerade im Gegenteil für sie.

2. Dieser Tatsache zur Seite steht eine andere, daß nämlich in den semitischen Sprachen, grob gesprochen, die Konsonanten die Träger der Begriffe, der Wortstämme sind, die Vokale aber die Träger der differenzierten Wortform und der grammatischen Beziehung.

3. Man verbindet meist die beiden in § 1 und 2 genannten Tatsachen in der Weise, daß man sich sagt, der »Erfinder« des phönizischen Alphabets habe eben durch die Vokallosigkeit seiner Schöpfung in genialer Weise dem Charakter der semitischen Sprachen Rechnung getragen.

4. Gewiß besteht nun zwischen beiden Tatsachen ein innerer Zusammenhang. Aber der kann kein unmittelbarer sein. Denn die Vokallosigkeit der Schrift kann nicht erst von dem Erfinder des phönizischen Alphabets eingeführt sein. In dem Augenblick, wo der Gedanke an das reine Alphabet in einem Menschen urwüchsig entstünde, würde er nicht Begriffe, wie sie doch z. B. die vokallose Gruppe קטל im Grunde nur bietet, sondern bestimmte Wortformen schreiben wollen, also nicht den Begriff »Töten«, sondern etwa die Formen *ḳōṭêl* oder *ḳāṭûl* »tötend« oder »getötet«.

5. In der Vokallosigkeit des Alphabets liegt eine schwere Unvollkommenheit, über die uns nur lange Gewöhnung hinwegtäuscht. Es gibt auch kaum eine der aus dem phönizischen Alphabet abgeleiteten Schriftarten, die sich nicht genötigt gesehen hätte, gelegentlich an Mittel zur Milderung dieses Mangels zu denken. Wenn der Erfinder des phönizischen Alphabets diese Unvollkommenheit nicht gefühlt hat, so kann er nur unter dem imponierenden und darum auch hemmenden Einfluß von etwas schon Vorhandenem gestanden haben. Dies muß nach § 4 entwicklungsgeschichtlich ein voralphabetisches Stadium der Schrift sein.

6. Und zwar kann dies Stadium nur das der Bilderschrift sein. Nur diese nämlich kann, und zwar nur unter der in § 7 auszuführenden Voraussetzung, den Gedanken der Vernachlässigung der Vokale anregen. Denn nur in ihr gewöhnt man sich daran, Begriffe zu schreiben, aber Wortformen zu lesen. Das Wort »Bilderschrift« zielt natürlich nicht auf die äußere Gestalt der Schriftzeichen, sondern auf das Wesen der Schrift: man malt einen schlagenden Mann und überläßt es dem Leser, ihn in irgendeiner grammatischen Form zu lesen.

7. Anderseits aber muß auch die Sprache, in der man diese Bilderschrift las, eine ähnliche Eigentümlichkeit im Verhältnis der Konsonanten zu den Vokalen gehabt haben, wie sie in § 2 für die semitischen Sprachen angedeutet ist. Ein Volk, das eine Bilderschrift lange Zeit hindurch in einer in diesem Sinne »semitischen« Sprache gelesen hat, wird auf die relative Geringfügigkeit der Vokale in seiner Sprache am ehesten aufmerksam werden, und nur ein solches kann in der weiteren Entwicklung unter dem Druck der langen bisherigen

Gewohnheit eine vokallose Schrift ausbilden. Ein Volk mit »nichtsemitischer« Sprache könnte ebensowenig auf eine vokallose Schrift kommen[1] wie jemand, der das Alphabet aus sich heraus, unbeeinflußt durch frühere Stadien der Schriftentwicklung, erfände.

8. Eine einheimische Bilderschrift als unmittelbare Vorstufe des phönizischen Alphabets kennen wir nicht. Wir haben uns also in der Nachbarschaft nach jenem imponierenden Vorbild umzusehen, das, wie wir gesehen haben, die beiden in § 6 (oder 2) und 7 genannten Eigenschaften aufweisen muß.

Da scheiden Schriften wie das Kretische und das Chettitische sofort aus. Denn so wenig wir von ihnen wissen, so steht doch eins wohl fest, daß den in ihnen dargestellten Sprachen das »semitische« Charakteristikum von § 2 und 7 fehlt.

Dagegen finden wir beide Eigenschaften vereinigt im Ägyptischen. Hier hat sich die Schrift aus einer »Bilderschrift« entwickelt, die in einer im oben definierten Sinne »semitischen« Sprache gelesen wurde. Sie hat denn auch schon im 4. Jahrtausend aus sich heraus ein Alphabet ohne Vokale entwickelt, wenn dies auch in der Praxis eingehüllt geblieben ist in zahlreiche Reste aus älteren Schichten der Schriftentwicklung. Auf die Einzelheiten des Vorganges einzugehen erübrigt sich hier, doch sei darauf hingewiesen, welche besonders wichtige und bezeichnende Rolle beim Übergang von der Wortschrift zum Alphabet jene Zeichen spielen, die wir im Ägyptischen kurz aber irreführend Silbenzeichen zu nennen pflegen, also Zeichen wie [Hieroglyphe], das in jedem beliebigen Wort für die irgendwie vokalisierte Konsonantengruppe *mn* gebraucht und dabei sogar manchmal auf zwei Silben verteilt wird[2].

Eine weitere Schrift, auf die beide Merkmale zuträfen, kennen wir nicht. Denn blicken wir z. B. auf das andere große Kulturreich, das scheinbar am ehesten in Betracht käme, auf das babylonisch-assyrische, so vermissen wir auch dort eins der beiden nötigen Erfordernisse. Zwar steht auch hier eine Bilderschrift am Anfange. Aber diese Bilderschrift ist geschaffen und weitergebildet von einem nicht »semitisch« redenden Volke, den Sumerern. Und so ist denn hier die Entwicklung einen ganz andern Weg gegangen als bei den Ägyptern, nämlich den zu einer Silbenschrift, die genau die Vokale berücksichtigt. Selbst als die sumerische Keilschrift dann später längst von semitisch redenden Völkern in weitestem Umfange gebraucht wurde, sind diese nie auf den Gedanken gekommen, die Vokalbezeichnung aus ihr abzustoßen. Wir könnten uns keinen besseren, durch den Gegensatz schlagenderen Beweis für die Rich-

[1]) Wenn z. B. in der Schrift der Maja, die ja bekanntlich eben die ersten Schritte zur Ausbildung einer Lautschrift getan hatte, als ihre Entwicklung abgebrochen wurde, bei der Übertragung eines Bildzeichens auf ähnlich klingende Worte gelegentlich auch einmal die Verschiedenheit eines Vokals nicht berücksichtigt wird (Seler, Ges. Abh. I S. 408), so hat das natürlich mit unserer Frage nichts zu tun.

[2]) Vgl. dazu die scharfsinnigen Darlegungen Sethes, ÄZ. 45 S. 37—39.

tigkeit unserer These, besonders des am Schluß von § 7 behaupteten, erdenken, als er hier historisch vorliegt.

9. So ergibt sich denn, solange nicht eine im Lande des Erfinders des phönizischen Alphabets einheimische Bilderschrift nachgewiesen wird, als notwendiger Schluß, daß der Erfinder für die »innere Form« seiner Schöpfung sich die Anregung aus Ägypten geholt hat.

Damit hat er mit genialem Blick aus dem komplizierten Gebilde der ägyptischen Schrift den bedeutendsten Gedanken herausgehoben, den von allen Völkern der Erde eben nur die Ägypter selbständig gefaßt haben, die Idee nämlich, daß alle menschliche Rede aus einer kleinen Anzahl von Lauten besteht und sich durch wenige Zeichen wiedergeben läßt[1].

Aber es ist auch ein Erdenrest mit übernommen worden, der diesem Gedanken in seiner ägyptischen Hülle noch geblieben war, nämlich die Vokallosigkeit des Alphabets. Diesen hemmenden Rest haben dann die Griechen mit der Einführung der Vokalzeichen entfernt und dadurch erst aus diesem Alphabet ein allen Sprachen der Welt gefügiges Werkzeug geschaffen.

10. Daß meine Darlegungen sich nur auf die »innere Form« (womit nicht die Ordnung gemeint ist) des phönizischen Alphabets beziehen und daß dadurch die weniger wichtige Frage nach der Herkunft der äußeren in keiner Weise berührt wird, betone ich nur der Vollständigkeit wegen noch ausdrücklich[2]. Dafür, daß die innere und die äußere Form ganz verschiedenen Quellen entspringen können, gibt es in der Geschichte der Schrift genügend Beispiele.

König Huni.

Von Heinrich Schäfer.

Borchardt hat in einem Aufsatz dieser Zeitschrift, Bd. 46 S. 12, gewiß mit Recht den König, der im Papyrus Prisse , im Turiner Papyrus , auf der Königsliste von Sakkara genannt wird, mit dem Könige identifiziert, der im Grabe des Meten, auf dem Stein von Palermo und auf

[1]) Ob die Ägypter selbst schon ihre alphabetischen Zeichen zu einem »Alphabet« mit fester Ordnung zusammengestellt haben, wissen wir nicht.

[2]) Mit der eben erschienenen Arbeit H. Schneiders, Der kretische Ursprung des »phönizischen« Alphabets, kann ich nicht das geringste anfangen. Hier rächt sich auf das empfindlichste, daß dem Verfasser die eigentliche Sachkenntnis in den Dingen, über die er spricht, fehlt. Das Resultat ist stellenweise geradezu grotesk.

einem Denkmal von Elephantine [hieroglyphs] heißt, und erklärt den Namen selbst als »der Schläger«.

Ich zweifle nicht an der Richtigkeit dieser beiden Behauptungen. Aber was sonst noch in Borchardts Aufsatz steht, scheint mir recht anfechtbar. Er operiert zuviel mit Irrtümern der alten Schreiber.

Erstens ist das erste Zeichen des Namens im Papyrus Prisse kein Schreibfehler. Es ist nicht [hieroglyph], sondern [hieroglyph] zu umschreiben. Wir haben hier die Form, die Möller in seiner Paläographie I 16, für die ältere Zeit gibt. Auch die Annahme, daß davor ein [hieroglyph] durch Verlesung ausgefallen sei, scheint mir überflüssig.

Ferner steht in der Königsliste von Sakkara nicht ein [hieroglyph], wie Borchardt nach Mariette, Mon. div., Taf. 58 angibt, sondern richtig [hieroglyph], wie ich in meiner Kollation der Liste bei E. Meyer, Äg. Chronologie, Taf. 1 Nr. 15 (dazu Text S. 104) gezeigt hatte.

Endlich und hauptsächlich aber möchte Borchardt das ihn störende [hieratic sign] in dem Namen des Papyrus Prisse und der Liste von Sakkara dadurch wegschaffen, daß er annimmt, die ganze Namensform sei aus einer bloßen Verlesung des Hieratischen entstanden. Das [hieroglyph] soll aus dem Königstitel [hieroglyphs] stammen. Man habe ein [hieroglyphs] *stnj Ḥ* »König Ḥ«, hieratisch [hieratic signs], unter Hinzufügung des Determinativs [hieroglyph] zu [hieroglyphs] verlesen und daraus sei wieder durch Einschalten eines weiteren Determinativs der Name [hieroglyphs] gemacht worden.

Das hört sich recht verführerisch an. In Wirklichkeit aber ist es unnötige Bemühung und verdunkelt den wirklichen Vorgang. Borchardt hat übersehen, daß das Verbum [hieroglyphs] *ḥwj* »schlagen« auch sonst eine bekannte, wenn auch rätselhafte Weiterbildung [hieroglyphs] zeigt. Erman bespricht sie in seiner Grammatik[3] in § 268.

Die Schreiber des n. R. haben also, wenn sie in dem Königsnamen des [hieroglyph] *ḥwj* durch [hieroglyphs] *ḥwnj* ersetzen, nicht falsch gelesen, sondern nur eine ihrer Zeit geläufige Form für das Wort eingesetzt.

Danach können wir also konstatieren: 1. die Tafel von Sakkara schreibt den Namen ganz richtig. 2. im Turiner Papyrus fehlt nicht, wie Borchardt meint, nur das Ende des Königsringes, sondern es ist gewiß [hieroglyphs] zu ergänzen. 3. lernen wir, was lexikalisch wichtig ist, daß die Stammerweiterung

von *ḥwj* zu *ḥwnj* nicht, wie Erman in der Grammatik annimmt, erst seit der 18. Dynastie aufkommt. Denn es ist klar, daß sie auch schon im Namen des Papyrus Prisse steckt, der gewiß zu umschreiben ist, sei es, daß das kleine Zeichen unter dem wirklich gradezu \\ zu lesen ist oder daß der Schreiber ein \\ der Vorlage zu verlesen hat.

Zwei Heldentaten des Ahmase, des Sohnes des Ebene aus Elkab.

Von Heinrich Schäfer.

In der etwas eintönig aktenmäßigen Aufzählung der Kriegstaten des Ahmase, des Sohnes des Ebene aus Elkab spielt die Erbeutung von Gefangenen eine große Rolle. Aber nur einmal wird uns der Hergang genauer erzählt. Ahmase muß daher auf diese Tat besonders stolz gewesen sein. Wir sind es ihm also wohl schuldig, gerade diese Stelle uns recht verständlich und anschaulich zu machen. Und doch versagen die bisherigen Kommentare zur Inschrift eben hier.

Es heißt in Zeile 11—13 (nach Sethe, Urkunden IV 4):

Breasted (Anc. Rec. II S. 7) übersetzt:

»One fought in this Egypt, south of this city;
then I brought away a living captive, a man;
I descended into the water;
behold, he was brought as a seizure upon the road of this city,
(although) I crossed with him over the water.
It was annonced to the royal herald.
Then one presented me with gold in double measure.«

Ich will nicht auf die Schwierigkeit des weiteren eingehen, die in dem ersten Satze liegt, da sie mein Thema nicht berührt. Breasted hat den verführerischen Gedanken verfochten, daß mit »dieser Stadt« nicht das unmittelbar vorher genannte Hawaris, sondern Elkab, die Heimatstadt des Ahmase, in der sein Grab mit dieser Inschrift liegt, gemeint sei. Es scheint mir aber nicht angängig, anzunehmen, daß die Schilderung der Kämpfe um Hawaris hier unterbrochen werde. Vielmehr halte ich »diese Stadt« für Hawaris. Wie dem aber auch sei, die wörtliche Übersetzung der ersten Zeile kann nicht zweifelhaft sein: »Man kämpfte in diesem südlich von dieser Stadt gelegenen Ägypten.«

Der Kern der Schilderung liegt offenbar in dem vierten und fünften Satze. Aber man kann nicht behaupten, daß Breasteds Übersetzung eine klare Anschauung von dem Vorgang biete. Breasted weist zuerst eine andere unmögliche Deutung ab[1]: »There is no ground for the fanciful rendering, indicating that he lost his way!« und sieht sich dann genötigt, seiner Übersetzung eine Deutung beizufügen: »Ahmase means that, although obliged to descend to and cross over the water [of some canal] with his prisoner, he brought him away as safely as one seized upon the road of the city«. Die Deutung ist aber recht künstlich und gewunden.

In Wirklichkeit liegt die Sache viel einfacher. 𓈐𓏏𓏤 hat nicht nur die Bedeutung »Weg«, sondern auch »Seite«. Dafür kann ich jetzt auf Vogelsangs Kommentar zu den Klagen des beredten Bauern S. 40c verweisen.

Setzt man für 𓈐𓏏𓏤 »Seite« ein und streicht das irreführende although, das Breasted glaubt einschieben zu müssen, so ergibt sich eine schlichte und anschauliche Erzählung:

»Ich brachte einen lebenden Gefangenen ein, einen Mann.
Ich stieg ins Wasser.
Er wurde (von mir) gefangengenommen auf der Seite der Stadt.
Ich setzte mit ihm übers Wasser (zurück).
Das wurde dem Sprecher des Königs gemeldet.«

Die belagerte Stadt liegt also auf der einen Seite des Flusses, das ägyptische Heer entweder zu Lande auf der anderen oder zu Schiff auf dem Fluß. Tollkühn schwimmt Ahmase auf das feindliche Ufer, greift sich aus den Feinden einen Krieger heraus und bringt den Gefangenen angesichts der Feinde übers

[1]) Das geht offenbar auf Masperos wirklich reichlich romantische Paraphrase unserer Stelle, Histoire anc. 1897 II S. 87: »Il avait fait un prisonnier: il s'égara en le ramenant, tomba dans une tranchée vaseuse, et lorsqu'il se fut désembourbé tant bien que mal, il chemina quelque temps par mégarde dans la direction d'Avaris. Il s'aperçut de son erreur avant qu'il fût trop tard, revint au camp sain et sauf, et reçut encore un peu d'or, en récompense de sa belle conduite.« Piehls Spott über diese Ausdeutung (Proceed., XV S. 257 f.) ist wohlberechtigt. Maspero verfährt hier ganz ähnlich wie in seiner Behandlung der »Bannstele« aus Napata. Vgl. Klio, VI S. 292.

Wasser glücklich zum Ägypterheere. Mit dem Doppelten der üblichen Goldbelohnung erkennt sein König die tapfere Tat an.

Später, in dem Flottenkampfe gegen den Rebellen in Oberägypten, hat Ahmase noch einmal ganz Ähnliches geleistet. In Z. 21 heißt es:

»Ich brachte zwei *Mǰgȝ* (eine gewisse Art Krieger) gefangen aus dem Schiffe des *ȝtȝ*.«

Auch hier also holt er sich tollkühn seine Beute aus der Mitte der Feinde heraus, und die Belohnung ist wieder ungewöhnlich. So müssen wir also uns denken, daß solche draufgängerische Tollkühnheit dem Wesen des alten Recken besonders gelegen hat.

Diesen Bemerkungen zur Biographie des Ahmase möchte ich noch, wenn auch mit einigem Zögern, eine andere hinzufügen, die vielleicht doch für die ägyptische Religionsgeschichte von einer gewissen Bedeutung sein könnte.

Der erzählende Teil der Biographie Z. 4 beginnt mit den Worten: N. N. .

Man sehe einmal vorläufig von der genauen Bedeutung der Worte *ǰr-n-ǰ ḫprw-ǰ* ab, dann wird man, wie mir scheint, ohne weiteres zugeben, daß man an dieser Stelle am natürlichsten einen Satz erwartet wie: »Ich wurde geboren in Elkab«. Fast bewiesen wird das durch den sich unmittelbar anschließenden Satz »indem mein Vater ein Offizier des Königs Sekenjenrê Namens N.N. war.« So würde also der Ausdruck *ǰr-n-ǰ ḫprw-ǰ*, der wörtlich heißt: »ich nahm meine Gestalt an«[1], nichts sein als ein gehobener Ausdruck für »ich wurde geboren«. Wir hätten also anzunehmen, daß ein *m rmṯ* »als Mensch« als selbstverständlich nicht ausdrücklich zugefügt wäre.

Nun wird man daran denken, daß genau derselbe Ausdruck sich in den Überschriften der Totenbuchsprüche[2] (Lepsius) 76—88 findet. Man übersetzt dort das *ǰr-t ḫprw m* durch »sich verwandeln in« und denkt sich dabei, daß damit gemeint sei, die Seele des Gestorbenen könne jederzeit eine andere be-

[1]) Oder: »ich machte mein Werden«, *ḫprw* Infinitiv mit substantivischer Bedeutung, geschrieben als Pluralis. Vgl. Erman, Gr.³ § 203 und 401.

[2]) Wir sollten uns endlich abgewöhnen die Abschnitte des Totenbuches als »Kapitel« zu bezeichnen. Wir versperren vor allem nichtägyptologischen Religions- und Literaturforschern das richtige Verständnis des Buches von vornherein. heißt *nie* in unserm Sinne Kapitel, sondern immer nur »Spruch«.

liebige Gestalt annehmen. Gewiß ist das an sich den Worten nach möglich, und gewiß bedeutet, wie Beispiele zeigen, *jr-t ḫprw m* auch »sich verwandeln in«. Aber wir müssen uns bewußt sein, daß der Begriff, der in dieser Übersetzung scharf gefaßt ist, den ägyptischen Worten durchaus nicht in jeder Beziehung gerecht wird. Und wenn wir nun aus unserer Inschriftstelle schließen können, daß ein Ägypter aus dem Ausdruck *jr-t ḫprw* auch einfach den Sinn »geboren werden« heraushören konnte, so werden wir auch die Sprachüberschriften etwas anders ansehen. Wir werden dann sie so auffassen können, daß die Sprüche dem Toten ermöglichen sollen, im künftigen Leben in einer Gestalt, die ihm genehm ist, »wiedergeboren« zu werden.

Mir scheint, daß wir aus einer solchen Auffassung der Totenbuchsprüche leichter als aus der bisherigen einen Weg finden zu der berühmten Stelle bei Herodot (II 123): ἀνθρώπου ψυχὴ ἀθάνατός ἐστιν, τοῦ σώματος δὲ καταφθίνοντος ἐς ἄλλο ζῷον αἰεὶ γινόμενον ἐσδύεται. Der Gedanke von dem dreitausendjährigen Kreislauf durch alle Geschöpfe bliebe allerdings noch immer in Ägypten erst nachzuweisen.

Zwei Fragmente einer Handschrift des Nilhymnus in Turin.

Von Hermann Grapow.

Für seine Textausgabe des Nilhymnus[1] hat Maspero außer einem Ostrakon der ehemaligen Sammlung Golenischeff und den bekannten Handschriften in London (Pap. Anast. VII und Pap. Sall. II) auch das Bruchstück einer Turiner Handschrift benutzt, das ich ihm aus den von Gardiner für das Wörterbuch angefertigten Abschriften mitteilen konnte. Seitdem habe ich noch ein zweites Fragment aus demselben Museum gefunden. Es ist der auf Tafel 64 der bekannten Turiner Papyruspublikation unter a veröffentlichte Text, den Pleyte auf S. 82 des Textbandes als »un morceau de texte, qui paraît contenir des préscriptions pour des offrandes aux divers dieux pendant les grands fêtes« charakterisiert hatte, und das neuerdings für ein »Hymnenfragment aus dem n. R.« galt.

Ich gebe zunächst beide[2] Fragmente in Transskription, und zwar so gut es möglich ist, in der Zeilenanordnung der Originale:

[1]) G. Maspero, Hymne au Nil, Kairo 1912 (Band V der Bibliothèque d'Étude ed. Chassinat) S. XII, XLV, 20. — [2]) Das ersterwähnte Textfragment ist zwar schon in der Ausgabe Masperos abgedruckt, leider aber so, daß man keine Vorstellung von dem Aussehen des Blattes gewinnen kann.

1. Pap. Turin Pl. u. R. 154b (Recto; unveröffentlicht).

Vorletzte Seite einer Hs. des Nilhymnus = Pap. Sall. II 13, 10—14, 7 = Pap. Anast. VII 10, 7—11, 7.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

2. Pap. Turin Pl. u. R. 64a.

Letzte Seite einer Hs. des Nilhymnus = Pap. Sall. II 14, 7 bis Ende = Pap. Anast. VII 11, 7 bis Ende.



8 ....

9 ....

Das erste Fragment kenne ich nur aus der Abschrift Gardiners für das Wörterbuch, die ausdrücklich angibt, daß der Text auf den Zeilenenden des Blattes steht. Wie die Vergleichung mit dem erhaltenen Text der Pap. Sallier II und Anastasi VII zeigt, fehlen etwa zwei Drittel der Seite. — Ob Z. 10 mit … schloß oder ob dahinter noch eine kleine Zeichengruppe weggebrochen ist, kann ich nicht sicher sagen.

Für den Text des zweiten Fragments war ich allein auf das von Rossi hergestellte Faksimile angewiesen. Da in ihm zwischen den Zeilenanfängen 6—9 und der Umrißlinie des Papyrus noch unbeschriebener Raum gelassen ist[1], haben wir es hier mit dem Anfang einer Seite zu tun, von der ungefähr die Hälfte verloren ist. Die Anfänge der Zeilen 1—5 sind zerstört. Wieviel fortgebrochen ist, läßt sich nach dem Faksimile nicht genau angeben. Daß es nicht viel sein kann, zeigt das Folgende:

Der erste Satz des zweiten Fragments ist nach Sall. II 14, 7 = Anast. VII 11, 7 so zu ergänzen: […] … . In beiden Handschriften geht diesem Satz das Wort … (mit Verspunkt) vorher. Wie man sieht, steht dies […] […] in Z. 10 des ersten Fragments; ihm folgt: … [… usw.]. Beide Blätter gehören demnach als zwei aufeinander folgende Seiten zu einer Handschrift.

Maspero hat in seiner Ausgabe (S. XLV ff.) den Wert des ersten Fragments für die Textkritik schon erörtert. Ich beschränke mich daher auf eine kurze Zusammenstellung dessen, was sich für den Schluß des Nilhymnus, der uns bisher nur in den beiden Londoner Handschriften vorlag, aus dem zweiten neugefundenen Bruchstück ergibt.

Z. 2: … wie Sall. II 14, 8, aber ohne das dort stehende Determinativ …, das auch Anast. VII 11, 7 in … wohl mit Recht fehlt.

Z. 3: Turin bestätigt die Fassung des Pap. Anast. VII 11, 8: [… … (in Sall. II sind diese Worte ausgelassen), und ersetzt das unklare …[2] durch …

[1]) Ebenso ist auch über Z. 1 und unter Z. 9 freier Raum angegeben. — Den Strich über dem … der ersten Zeile vermag ich nicht zu deuten; zum Text kann er nicht gehören.

[2]) Maspero faßt (a. a. O. S. 4) es als … . Ob nur eine Entstellung aus *ms* vorliegt?

; hier ist die Schreibung des *m* mit statt mit auffällig (vgl. Erman, Die mit dem Zeichen geschriebenen Worte [ÄZ. 48 (1910) S. 31ff.] unter *ms* »herbeibringen«).

Z. 4: Turin hat statt wie beide Londoner Handschriften bieten; das hinter *ḫprw* steht nur in Anastasi VII.

Z. 7: Turin bestätigt wiederum die Lesart von Anast. VII, nur daß Turin statt so offenbar besser so las: ... »(du Nil) der du die Menschen und Herden mit deinen Gaben am Leben erhältst«. Ob vielleicht dastand: »mit deinen Gaben des (Feldes)«? — In Sall. II ist dieser ganze Schluß wieder fortgelassen.

Z. 8: Ebenso wie schon oben in Z. 6 steht. mit völlig deutlichem da statt der Londoner Handschriften. Die Turiner Schreibung macht zwar diesen Ausdruck nicht wesentlich verständlicher, zeigt aber doch, daß man wohl kaum als »ein« Wort auffassen darf, wie es Maspero (a. a. O. S. 102) tut, der übersetzt: »(prospère par) les appels«. Ich möchte glauben, daß die Partikel *kꜣ* darin enthalten ist und *pw* »das ist«; wie damit aber das der Turiner Handschrift in Einklang zu bringen ist, weiß ich nicht.

Z. 9: Die Nachschrift könnte etwa zu: »glücklich zu Ende geschrieben (von dem Schreiber N. N.) des Tempels Königs Ramses' IV.« ergänzt werden.

Zumal nach dem Bekanntwerden des hier behandelten zweiten Bruchstückes wird man sich Masperos Worten nur anschließen können, der das erste Fragment so beurteilte: »c'est pitié que nous ne l'ayons pas plus complet, car on rencontre des variantes curieuses dans le peu qui nous en est parvenu« (a. a. O. S. XII). Vielleicht gelingt es den Herren vom Turiner Museum, noch mehr Bruckstücke dieser verlorenen Handschrift zu entdecken; es wäre der Mühe wert, danach zu suchen.

Die Bedeutung der Adjektiva auf *-j*.

Von Adolf Erman.

Die Adjektiva auf *-j*, die von einer Präposition abgeleitet sind, behalten, wie das ja auch das Natürliche ist, bekanntlich die Rektion der Präposition bei; wenn »am Fuß« bedeutet, so bedeutet »am Fuß befindlich« usw. Aber es gibt, wie ich das schon Grammatik[3] § 230, Anm. 1, kurz ausgesprochen habe, auch Fälle, in denen die Bedeutung des Adjektivs eine andere ist, die wir uns am besten veranschaulichen, wenn wir das Adjektiv mit einem Relativsatz wiedergeben; an Stelle der normalen Bedeutung »einer, welcher an dem Fuß ist« tritt dann die andere »einer, an welchem der Fuß ist«.

Das häufigste Beispiel dieser Sonderbarkeit ist der bekannte Ausdruck »Namensliste«, der natürlich »das, worin sein Name ist« bedeutet. Ebenso gehört gewiß hierher die Bezeichnung des Westens ; sie zu übertragen »der, der in der Großen ist« gibt keinen Sinn, wogegen »der, in dem die Große ist« gut den Ort bezeichnet, in dem die Göttin haust, die den Sonnengott und die Toten in Empfang nimmt. Ein drittes Beispiel glaube ich in dem Titel sehen zu dürfen, den Schiffskapitäne tragen; er wird »den, der die Augen hat«, also die Aufsicht führt, bedeuten und nicht »den, der in den Augen ist«. Und es liegt nahe, diesem Titel einen andern, noch häufigeren anzureihen, den des »Vorstehers« , , von dem wir ja jetzt wissen, daß er eine alte kurze Schreibung für ist. Man könnte daran denken, dieses *ỉmj-rꜣ* als »der im Tore weilt« zu fassen, aber soweit wir ägyptische Bureaux kennen, sitzt im Eingang nur der Pförtner und nicht der Chef, und warum sollte dies in ältester Zeit anders gewesen sein? Also greifen wir zu der Auffassung, die sich uns durch die Analogie des bietet und erklären wir das *ỉmj-rꜣ* als »der, der den Mund hat«, dem es zusteht zu reden und zu befehlen.

Ein weiteres merkwürdiges Beispiel liefern die Pyramidentexte. Pyr. 1459 heißt es vom König, er sei der »der die weiße Krone packt; der, auf dem die Windung der grünen Krone ist«; die wörtliche Übersetzung würde den König auf dem gewundenen Draht der Krone balancieren lassen, während er doch mit ihm bekrönt ist.

Wenn es weiter Pyr. 263 heißt, der König komme , so bedeutet das gewiß nicht »zu seinem Throne, der auf den beiden Göttinnen ist«, sondern »zu seinem Throne, auf dem die beiden Göttinnen sind«; Geier und Schlange sitzen schützend neben dem Herrscher.

Große Gräber des alten Reiches hatten einen Speicherraum, der hieß (Grab des Mereruka, Zimmer A 16 und Kairo 1308): das ist der »Speicher, in dem das Gute ist«, und nicht der »Speicher, der in dem Guten ist«.

Auch eine Stelle aus dem »geheimen Amonsbuch«, das uns in el Chargeh erhalten ist, ist vielleicht so zu erklären. Hier heißt es nach Herrn Roeders Kopie der Stelle Brugsch, Große Oase 15, 18, daß der Gott die Welt übernommen habe . Ist der Text in Ordnung, so wird man das übersetzen müssen: »seit er aufging im Ozean, in welchem der hohe Hügel war«, denn gemeint ist doch der Schlammhügel, der im Urwasser auftauchte.

Sieht man von diesem letzten zweifelhaften Beispiele ab, so gehören alle anderen der ältesten Sprache an, und ich möchte deshalb denken, daß dieser Gebrauch der Adjektiva altertümlich ist; ihre Verwendung ist zunächst eine vage gewesen und hat sich erst allmählich auf den gewöhnlichen Gebrauch beschränkt.

Sehr ähnlich ist die alte Verschiebung der Bedeutung von *nj-* »zugehörig zu«, von der ich Grammatik[3] § 235 gesprochen habe. Gewiß ist Sethes Ansicht richtig, daß oder *nj-wj rᶜ* und *nj-šj mr-pr* zu lesen sind und wörtlich bedeuten »Re gehört mir«, »der Gütervorsteher gehört ihr«, aber ebenso sicher ist doch auch, daß sie zu übertragen sind, als lauteten sie *nj-rᶜ wj* »ich gehöre zu Re«, *nj-mr-pr šj* »sie gehört dem Gütervorsteher«.

Endlich möchte ich noch auf einen Fall aufmerksam machen, in dem scheinbar der oben besprochene Gebrauch des Adjektivs vorliegt, der aber doch wohl anders zu erklären ist. Das ist der Name des Schutzgottes in Dendera, den man als »der, in dem Schutz ist« fassen könnte. Indessen sagt man ägyptisch ja nicht, daß jemand »Schutz« in sich birgt, sondern sagt, daß jemand »zum Schutze« *m sꜣ* gereicht. Und von diesem Ausdruck wird der Name *ỉmj sꜣ* abgeleitet sein, der Gott ist »der zum Schutze gereichende«, so auffällig es auch ist, daß das Adjektiv hier einmal nicht auf die einfache Bedeutung »in« zurückgeht.

Can be used to negative *sdmtf*?

By T. Eric Peet.

It has for some time been known that with the *sdmtf* form can be used in early Egyptian to represent the English "before" or "at a time when . . . . . not yet." Blackman has given some excellent examples from religious texts of the pyramid age and the Middle Kingdom[1], and Erman has since shown in what form the use survived in Late Egyptian[2]. Erman, moreover, has for some time been of the opinion that the *sdmtf* form can also be negatived by , though in this case not in the sense of "before" but rather in that of "without[3]." Blackman accepts this and collects three possible instances of it. One of these[4] may be ruled out at once, for the negative is not but . The other two are as follows:

1. Mar., *Mastabas*, p. 342 B. "I made my tomb in a clear place

   where there was no tomb of any man."

2. *Shipwrecked Sailor* ll. 79–80.

Now in the first example it is quite true that *wnt* might be a *sdmtf* form as far as writing is concerned: but Sethe has pointed out that this form *wnt* has some remarkable uses in Egyptian, in which it seems to lose all its verbal force and to become little more than a particle[5].

One of Sethe's examples of this is precisely the passage under discussion. A second is Pyr. 665: , which is grammatically an exact parallel to in Pyr. 728. Another example is Urk. I. 3:

[1]) *ÄZ.* 49 pp. 103–5. — [2]) *ÄZ.* 50 pp. 104–9. — [3]) *ÄZ.* 43 p. 8.

[4]) *Weni*, l. 10. "His majesty made me enter in to hear the case alone, there being no judge nor any vizier nor any noble." It seems to me irrelevant to discuss this as a case of with *sdmtf*, as Blackman does, on the ground that often stands for at this early period.

[5]) *ÄZ.* 50 p. 111, esp. note 1.

In all these sentences, as Sethe points out, the *wnt* has no syntactical importance. They are all nominal clauses complete in themselves without the word *wnt*, which thus appears as a mere particle and with which he aptly compares the Coptic ⲟⲩⲛ̄ which is inserted before the undetermined subject of nominal sentences. The variation of the negative between [hieroglyphs] and [hieroglyphs] presents no difficulty, as [hieroglyphs] is quite regular in nominal sentences corresponding in form to the English clause "There is not ......" (e. g. Ebers, 69. 6: [hieroglyphs]).

Still more extraordinary are such uses of *wnt* as Blackman himself quotes: *ÄZ.* 34 p. 27: [hieroglyphs] and p. 31: [hieroglyphs]. Here we have positive sentences in which *wnt* is inserted purely as a particle without seeming to influence either syntax or meaning.

With such examples of the use of this peculiar particle before us it is impossible to accept the example given by Blackman as evidence of the use of [hieroglyphs] with *sḏmtf*. Even if we admit that the particle *wnt* was in origin a *sḏmtf* form, it is obvious that it is not treated as such in most cases where it appears and we must therefore not assume that it is in any particular instance.

We now pass on to the difficult example no. 2. Erman's translation is as follows: "*Sie legte mich hin, ohne mich zu berühren, indem ich heil blieb, und ohne etwas von mir fortzunehmen.*" The forms *dmìtì* and *ìṯt* he takes to be *sḏmtf*, though it is worthy of note that the meaning given is exactly that which would have been given by infinitives. Gardiner objects to this rendering and says that *dmìtì*, if really a *sḏmtf* form, could only mean "without my touching," and not "without my being touched." To this Blackman replies by pointing out that in such a passage as [hieroglyphs] the sense is passive, or, in other words, *nṯrw* is the logical object and not the logical subject of *mśt*[1]. Erman implicitly replies[2] in his discussion of the *sḏmtf* form with [hieroglyphs] in the sense of "not yet." Here he asserts that in such an example as that just quoted there is a *t* missing in *mśt*, which should be written *mśtt*, a passive form of *sḏmtf*, i. e. *sḏmttwf*. He supposes that the two *t*'s have fallen together and quotes a parallel case from later Egyptian where two [hieroglyphs] s may have fallen into one[3]. This acknowledgement of passive forms for *sḏmtf* clearly allows him to meet Gardiner's objection by saying that in *dmìtì* a second *t* has fallen away, and that the meaning is thus passive, "I was not touched" or "without my

---

[1]) He has, however, still to meet the difficulty of the absence of subject with *ìṯt*. See also note 3 below. — [2]) *ÄZ.* 50 p. 108.

[3]) Grave of a certain Userhet in Thebes "... generations [hieroglyphs] which are not yet born." Gardiner calls my attention to the passage Siut Pl. 11. l. 1: [hieroglyphs], where *mśt* seems to have the meaning "to be born" and not "to bear." This would dispose of Erman's example, just quoted, of a passive form of *sḏmtf*, as also of Blackman's defence of Erman's translation of the passage in the Shipwrecked Sailor.

being touched." Moreover, to Gardiner's further objection that a subject is needed in *ỉṯt*, he might now reply that *ỉṯt* is one of these passive *śḏmtf* forms (for *ỉṯttw*), and that, being used impersonally, it needs no subject expressed. At the same time we must not lose sight of the fact that Erman's passive *śḏmtf* forms are still hypothetical, since no example of *śḏmtf* with the necessarysecond *t* is known to us.

We thus reach the same conclusion with regard to example no. 2 which we reached with regard to no. 1, namely that the form which follows the [hieroglyph] cannot be *proved* to be *śḏmtf*. Gardiner's own explanation of the passage, which is that both the verbal forms are passives in *tw*, is open, as he himself admits, to the objection that the negatives should be [hieroglyph] and not [hieroglyph]. Is it not possible that both forms are meant for infinitives, which afford the most natural way of expressing the required meaning? With regard to *ỉṯt* there is no difficulty in adopting this view, but the case of *dmỉt* is less simple since, as Gardiner points out, *dmỉ* is one of those verbs in which final *ỉ* is treated as though it were strong, and the infinitive ought therefore to be *dmỉ*. Even if it could form a feminine infinitive, it would be [hieroglyphs] and not [hieroglyphs]. At the same time it is worth while to note that *dmỉ* differs from most other verbs tertiæ *ỉ* in that this *ỉ* cannot be omitted, being included in the [hieroglyph] with which the word seems always to be written. This fact might explain the abnormality, and it is just conceivable that [hieroglyphs] is an attempt to write *dmt*, a feminine infinitive, the [hieroglyph] remaining because in hieratic the [hieroglyph] must have its phonetic complement.

Blackman's attempt to see in [hieroglyph] with the *śḏmtf* form an exact analogy to [hieroglyph] with the infinitive in the sense of "without" is based on a misconception. He starts from Erman's statement that the form *śḏmtf* is used instead of the infinitive where its logical subject differs from the subject of the preceding sentence. Now it is true that the *śḏmtf* form can be used in cases of this sort, but it is not the whole truth, for it is also used in entirely different cases. Thus in the story of Sinuhe there are several examples of *śḏmtf* used in a purely narrative sense where there is no change of subject and where we should have expected *śḏmf* or rather, in this particular text, *śḏmnf*. From these and other uses it is clear that although the *śḏmtf* form may, as Sethe suggests, be derived from feminine infinitives, we have no right to treat the form as a mere variant for the infinitive to be used when there is a change of subject. The form, as will be clear to anyone who will study the examples given by Sethe, behaves syntactically far more after the manner of a finite than an infinite part of the verb. I cannot therefore agree with Blackman when he states that from the analogous use of the infinitive we "might well expect to find [hieroglyph] with *śḏmtf* instead of with the Absolute Infinitive in the meaning of 'without'."

Das perfektische Hilfsverbum *wꜣḥ* im Demotischen und Koptischen.

Von Kurt Sethe.

In dem Elemente ⲁϩ-, das sich im Achmimischen in Relativsätzen wie ⲉⲧ-ⲁϩ-ⲥⲱⲧⲙ̄ »welcher gehört hat« zwischen das Relativwort ⲉⲧ und das Verbum einschiebt, hat Erman (ÄZ. 44, 112), wie schon vor ihm Stern (ÄZ. 24, 133), die alte Präposition *ḥr* »auf« erkennen wollen, die ja auch in dem Monatsnamen ⲕⲟⲓⲁϩⲕ̄, alt *kꜣ-ḥr-kꜣ* »Geist auf Geist«, die gleiche Form angenommen hat und in gewissen Texten der griechisch-römischen Zeit hieroglyphisch durch , demotisch durch wiedergegeben erscheint[1].

Erman erblickte in dem ⲉⲧ-ⲁϩ-ⲥⲱⲧⲙ̄ den direkten Nachkommen des neuägypt. *ntj ḥr sḏm* mit Erhaltung des *ḥr* im Unterschied zu dem sicher aus dieser Form hervorgegangenen ⲉⲧ-ⲥⲱⲧⲙ̄ »welcher hört«, das das *ḥr* verloren hat. Bei dieser Erklärung, die auch die Zustimmung von Rösch gefunden hat[2], sind aber zwei Punkte außer acht gelassen, die beide auf das stärkste dagegen sprechen, ja sie geradezu auszuschließen scheinen.

Einmal die ausgesprochen perfektische Bedeutung der mit ⲁϩ- gebildeten Relativsätze, die schon von Stern bemerkt war und von Rösch wieder festgestellt worden ist. Das neuägypt. hat dagegen, ebenso wie das aus ihm entstandene kopt. ⲉⲧ-ⲥⲱⲧⲙ̄ und das diesem entsprechende »Präsens I«, stets präsentische Bedeutung bzw. die Bedeutung der Gleichzeitigkeit.

Sodann würde die Erhaltung des *ḥr* in ⲉⲧ-ⲁϩ-ⲥⲱⲧⲙ̄ in unlösbarem Widerspruch mit der Tatsache stehen, daß das *ḥr* des neuägypt. , wie überhaupt in den mit *ḥr* und dem Infinitiv gebildeten Umschreibungen des Verbum finitum, nach zahlreichen untrüglichen Anzeichen augenscheinlich bereits im Neuägyptischen ebenso spurlos weggefallen war wie im Demotischen und im Koptischen, wenn es natürlich damals (im Neuägyptischen) auch oft noch historisch geschrieben wurde[3]. Den Beweis dafür liefert nicht nur der Umstand, daß das *ḥr* in den betreffenden Formen sehr oft unbezeichnet gelassen wird, sondern daß es auch in vielen Fällen von den Schreibern irrtümlich da

[1]) Möller, Totenpapyrus Rhind, Glossar Nr. 38. — [2]) Vorbemerkungen zu einer Grammatik der achmimischen Mundart S. 183.

[3]) Wenn ein religiöser Text wie der Pap. Rhind im präsentischen Nominalsatz das *ḥr* vor dem Infinitiv nicht nur im Hieratischen noch in alter Weise bezeichnet, sondern auch im Demotischen durch die oben erwähnte unhistorische Schreibung wiedergibt, so liegt da eine Altertümelei vor, die vielleicht zeigt, daß man sich in gelehrten Kreisen der Entstehung des Prä-

geschrieben wird, wo es niemals dagewesen sein kann, wie z. B. in [Hieroglyphen] »mein Gehen«, [Hieroglyphen] »sie konnten nicht schießen«, [Hieroglyphen] »Reᶜ möge geben«, [Hieroglyphen] »ich sitze«, siehe mein Verbum II § 570 Anm.

Wie ist das ⲁϩ- der achmimischen Relativsätze mit perfektischer Bedeutung dann aber zu erklären? Für den, der mit dem Demotischen vertraut ist, kann es wohl nicht zweifelhaft sein. Es muß darin, wie das auch Stern seinerzeit bereits bemerkte, eben jenes bald *ḥr* (so Griffith und Thompson) bald *wꜣḥ* (so Hess und Spiegelberg) gelesene Element [demot. Zeichen] stecken, das im Demotischen den perfektischen Tempusausdruck *wꜣḥ-f* (bzw. *ḥr-f*) *sdm* »er hat gehört« (in den dreisprachigen Texten durch das griechische Perfektum wiedergegeben) bzw. »er hat schon gehört[1]« bildet und dabei wie ein Hilfszeitwort in der *sdm-f*-Form verwendet erscheint. Crum (ÄZ. 36, 140) und nach ihm Hess (Rosettana S. 51) haben dieses demotische Tempus in dem altkopt. ϩⲁϥ-ⲥⲱⲧⲙ̅ »er hat gehört« wiedergefunden.

Hess hat sich dabei für die Lesung *wꜣḥ* ausgesprochen, da die verbale Natur des Elementes ϩⲁ≈ wahrscheinlich ist und sich das *r* von *ḥr* vor den Suffixen gewiß (wie in ϩⲣⲁϥ »sein Gesicht«) gehalten haben würde. Daß er Recht hat, lehrt eine andere koptische Ausdrucksform, die man geradezu als einen jüngeren Ersatz für jene demotische Tempusform *wꜣḥ-f sdm* anzusehen hat. Sie lautet ⲁϥ-ⲟⲩⲱ ⲉϥ-ⲥⲱⲧⲙ̅ und bedeutet genau dasselbe wie das demot. *wꜣḥ-f sdm*, nämlich »er hat schon gehört[2]«, s. Peyron Lex. 139. Hier ist also ganz regelrecht, wie es auch sonst stets geschieht, das demot. *sdm-f*, das ja perfektische Bedeutung hat, durch ein koptisches Perfektum I (ⲁϥ-ⲟⲩⲱ) ersetzt.

Für das Verbum ⲟⲩⲱ, das hier von einem Zustandssatze begleitet ist, wird man eine Grundbedeutung wie etwa »zu Ende kommen«, »fertig werden«, »auf-

---

sens I noch bewußt war und gegebenenfalls absichtlich die künstlich wiederhergestellte alte Form dieses Tempus, wenigstens in der Schrift, noch anwandte. Für die lebende Sprache der griechisch-römischen Zeit darf daraus aber kein Schluß gezogen werden. — Durchaus rätselhaft ist übrigens noch die wie *iḥ* aussehende Schreibung für *ḥr*, tritt sie doch auch in Fällen auf, wo diese Präposition sicher ihre normale Form ϩⲓ- hatte, wie in ϩⲓ-ⲧⲟⲩⲱϥ »neben ihm« Rhind I 5d 5. Vermutlich soll sie gar nicht einen Lautwert ⲁϩ- wiedergeben, sondern stellt nur eine der vielen unhistorischen Schreibungen des Demotischen dar, die auf Übertragung von einem anderen Worte beruhen, wie z. B. *ᶜ·wj* »die beiden Arme« für ⲏⲓ »Haus«, *r* »zu« für ⲉ- des Zustandssatzes, *r-ḥr-n* »gegen unser Gesicht« für ⲉⲣⲟⲛ »zu uns« usw. So könnte die Schreibung *iḥ* etwa von der Interjektion *iḥ* hergenommen sein, die man vielleicht *hi* sprach. Denkbar wäre auch, daß das scheinbare *ḥ* in Wahrheit auf das Zeichen für *ḥrj* »oben« (ϩⲣⲁⲓ) zurückgehe. Zu dem *i* sei auf die in griechisch-römischer Zeit auch sonst beliebten Schreibungen mit bedeutungslosem *i* (besonders auch vor *ḥ*) am Anfang, wie [Hieroglyphen], [Hieroglyphen] usw. verwiesen, über die Junker, Grammatik der Denderatexte § 10, gesprochen hat.

[1]) Diese Bedeutungsnuance hat der Ausdruck oft, doch nicht immer.

[2]) Wie das Perfektum I ⲁϥ-ⲟⲩⲱ kommen natürlich auch die vom selben Tempus gebildeten Formen ⲉ-ⲁϥ-ⲟⲩⲱ, ⲛ̅ⲧⲉⲣⲉϥ-ⲟⲩⲱ und voraussichtlich auch ⲛ̅ⲧⲁϥ-ⲟⲩⲱ ebenso gebraucht vor.

hören« annehmen müssen. Und in dieser Bedeutung findet es sich in der Tat selbständig (ohne Zustandssatz) in den Ausdrücken ⲁⲧ-ⲟⲩⲱ »unaufhörlich« und ϯ-ⲟⲩⲱ »ein Ende machen«, »lösen« (z. B. die Fessel, den Schuhriemen, das angebundene Vieh), »erlösen« (z. B. jemand aus Qualen), »auflösen« (= zerstören).

Eine ganz entsprechende Bedeutung hat nun auch im Demotischen als selbständiges Verbum das Verbum *wꜣḥ*, das sich von jenem perfektischen Hilfsverbum in *wꜣḥ-f sdm* äußerlich in nichts unterscheidet. So heißt es z. B. in dem magischen Papyrus von London und Leiden oft am Schluß der Anweisung, was der Zauberer zu tun habe; *iw-ir-k* (ⲉⲕ-) *wꜣḥ* »wenn du (damit) fertig bzw. zu Ende bist« (so tue das und das), Mag. pap. 4, 20 u. o.; desgl. einmal in anderer Person: *iw-w wꜣḥ* »wenn sie (die herbeizitierten Götter) fertig sind« (scil. mit Essen und Trinken), ebd. 3, 1.

In der Form ⲟⲩⲱ, die demnach mit dem demot. *wꜣḥ-f* = altkopt. ϩⲁϥ⸗ und dem achmim. ⲁϩ-, von dem oben ausgegangen wurde, zusammenhängen wird, haben wir eine Nebenform des Infinitivs ⲟⲩⲱϩ »legen« (hinzufügen, niederlegen), alt *wꜣḥ*, mit Abfall des *ḥ*, die wir auch in ⲁⲩⲱ »und« (boh. ⲟⲩⲟϩ, eigentlich »füge hinzu«) und in dem Nomen ⲟⲩⲱ »Meldung«, »Nachricht« (demot. *wꜣḥ*[1], etwa »Deposition«) antreffen. Die Sprache hat hier, wie es sooft geschieht, eine Differenzierung der Formen vorgenommen, indem sie die vollere ältere Form für die allgemeinere Bedeutung »legen« usw., die um das *ḥ* gekürzte für die spezielleren Bedeutungen »zu Ende kommen«, »aufhören« und »Meldung« verwendet. Mehrere Beispiele einer solchen Differenzierung habe ich ÄZ. 47, 37 gegeben. Das beste ist vielleicht aber das Wort **mĕtret* »Mitte«, das umgekehrt in der allgemeinen Bedeutung »Mitte« anscheinend sehr früh nach Ausfall des *r* zu **mētet* (ⲙⲏⲧⲉ) wurde (schon altägypt. geschrieben), in der speziellen »Mittag« aber die vollere Form **mĕtret* bewahrte (), bis auch dort später seinerseits das *t* ausfiel bzw. zu Aleph wurde (ⲙⲉⲉⲣⲉ). Auch die Unterscheidung zwischen Pjōpej I und II als Φιός und Φίωψ (ÄZ. 41, 50/51) kann hier angeführt werden.

Liegt uns in ⲁϥ-ⲟⲩⲱ ⲉϥ-ⲥⲱⲧⲙ̄ das Perfektum I mit dem Infinitiv des Hilfsverbums *wꜣḥ* »zu Ende kommen« und in dem demot. *wꜣḥ-f sdm* = ϩⲁϥ-ⲥⲱⲧⲙ̄ das perfektisch gebrauchte *sdm-f* desselben Verbums vor, so wird voraussichtlich auch in unserm ⲉⲧ-ⲁϩ-ⲥⲱⲧⲙ̄ der perfektische Sinn nicht nur durch die Bedeutung des Verbums *wꜣḥ*, sondern auch durch die Form des Satzes gegeben sein. Wir werden daher in dem ⲁϩ- wohl das Qualitativ des Verbums *wꜣḥ* in stark verkürzter und enttonter Form (Status constructus) vermuten dürfen, da dem Qualitativ die perfektische Bedeutung inhäriert, indem es den aus einer Handlung resultierenden Zustand (»getan sein«, »geschehen sein«) bezeichnet[2].

---

[1]) Griffith-Thompson, Mag. Pap. Glossar, Nr. 214. — [2]) Über dieses Verhältnis dürfen wir, die wir diesen Zustand durch ein Präsens ausdrücken, uns nicht täuschen. Für den Ägypter und den Semiten ist »ich sterbe« oder »ich werde getötet« ein Imperfektum (Präsens), »ich bin tot« = »ich bin gestorben« = »ich bin getötet« aber ein Perfektum.

ⲉⲧ-ⲁϩ-ⲥⲱⲧⲙ̅ würde dann wörtlich bedeuten »welcher zu Ende ist (bzw. gekommen ist) mit Hören«, »welcher fertig ist mit Hören«. Nähme man dagegen, was ja die einzige noch in Betracht kommende Alternative wäre, das ⲁϩ- für den Infinitiv, also für den Status constructus des oben besprochenen ⲟⲩⲱ, so würde ⲉⲧ-ⲁϩ-ⲥⲱⲧⲙ̅ wörtlich »welcher zu Ende kommt, fertig wird mit Hören« bedeuten, und das würde sich mit der Bedeutung »welcher gehört hat«, die ⲉⲧ-ⲁϩ-ⲥⲱⲧⲙ̅ tatsächlich in der Praxis hat, keineswegs decken.

Der Vokal ⲁ in dem Status constructus ⲁϩ- statt des zu erwartenden ⲉ hat in den achmimischen Formen ⲁ- für die Präposition ⲉ- (ägypt. *r*), ⲡⲁϫⲉϥ für ⲡⲉϫⲁϥ »er sagte« u. a. Seitenstücke. Auch der Status constructus des Infinitivs ⲟⲩⲱϩ, der im Sahid. ⲟⲩⲉϩ- lautet, hat im Achmimischen den ⲁ-Vokal (ⲟⲩⲁϩ-ⲥⲁϩⲛⲉ »Befehl erteilen«). Unregelmäßig ist dagegen auf jeden Fall der Wegfall des *w*, in ⲁϩ- sowohl wie in ϩⲁϥ-, denen die Formen ⲟⲩⲏϩ : ⲟⲩⲉϩ »gelegt sein« und ⲧⲟⲩϩⲟϥ »ihn zufügen« (*dj.t wꜣḥ-f*) von dem besser erhaltenen ⲟⲩⲱϩ : ⲟⲩⲟϩ gegenüberstehen. Der Schwund des *w* ist nur aus der Abnutzung der als Hilfsverbum oder Konjugationsmittel dienenden Formen zu erklären. Er hat, worauf schon Spiegelberg hinwies (ÄZ. 42,60), seine Parallele in dem Namen des Königs *Wꜣḥ-ib-rꜥ* = חפרע = Ἀπρίης, der nach ÄZ. 41, 50 als Kurzform zu bewerten ist.

Zwei Fragen bleiben nun noch zu beantworten, die auf das engste miteinander zusammenhängen: wie ist die Bedeutung, die das Hilfsverbum *wꜣḥ* in den oben besprochenen perfektischen Ausdrücken hat, »zu Ende kommen«, »aufhören« aus der Grundbedeutung »legen« des Stammes *wꜣḥ* abzuleiten, und wie ist das grammatische Verhältnis des von *wꜣḥ* abhängigen Infinitivs in *wꜣḥ-f sdm* = ϩⲁϥ-ⲥⲱⲧⲙ̅ und ⲉⲧ-ⲁϩ-ⲥⲱⲧⲙ̅ zu denken?

Die Bedeutungsentwicklung von *wꜣḥ* »legen« zu »zu Ende kommen«, »aufhören« kann wohl nur über die sehr häufige Bedeutungsnuance »niederlegen« erfolgt sein, die auch bei dem sinnverwandten *ḫꜣꜥ* ⲕⲱ »werfen«, »legen« zu den Bedeutungen »lassen«, »verlassen«, »unterlassen« geführt hat und bei dem intakten *wꜣḥ* selbst in ⲟⲩⲱϩ, ⲟⲩⲏϩ »sich niederlassen«, »wohnen« (z. B. Sir. 24, 7 = ἀνάπαυσις) gleichfalls zu intransitiver Anwendung gelangt vorliegt wie in unserem ⲟⲩⲱ, ⲁϩ-, ϩⲁϥ-.

Bereits das Neuägyptische weist Beispiele von *wꜣḥ* auf, die der koptischen Anwendung nahezukommen scheinen:

»ich war König über Ägypten« »indem ich mein Herz nicht niederlegte beim Wohltun für dich, um alles Gute für dein Haus zu suchen«, Harr. 45, 1.

»nicht wurde mein Herz niedergelegt beim Suchen von Gutem und Wohltaten für eure Heiligtümer«, Harr. 57, 5.

Man könnte das Verbum hier durchaus schon mit »aufhören« bzw. »aufhören lassen« übersetzen, wenn nicht *wꜣḥ ib* eine Verbindung wäre, die auch

sonst vorkommt, wo von »aufhören« nicht die Rede sein kann, sondern eher »nachlässig sein« paßt.

Die obigen Beispiele könnten es nahelegen, den von ⲁϩ- und ϩⲁϥ- abhängigen Infinitiv aus altem *m* cum infinitivo zu erklären, wie es ja dem ⲛⲁ- des koptischen Futurum ⲉϥ-ⲛⲁ-ⲥⲱⲧⲙ̄ (neuägypt.) zugrunde liegt. Hier dürfte aber doch wohl das *n* von ⲛⲁ- an dem Schwunde des *m* (kopt. ⲙ̄-) die Schuld tragen (vgl. indes ϩⲙ̄- »in« = neuägypt.).

Die Art, wie das von *wꜣḥ* abhängige Verbum in ⲁϥ-ⲟⲩⲱ ⲉϥ-ⲥⲱⲧⲙ̄ ausgedrückt wird, nämlich in Form eines Zustandssatzes, spricht mehr für eine andere Erklärung, nämlich, daß der Infinitiv wie sooft aus altem cum infinitivo, einer beliebten Form des Zustandssatzes, entstanden sei.

Bei *wꜣḥ-f sdm* = ϩⲁϥ-ⲥⲱⲧⲙ̄ wäre es an sich denkbar, daß der einfache Infinitiv schon ursprünglich gewesen sei und das Objekt zu *wꜣḥ* dargestellt habe, als dieses Verbum noch nicht zu seiner intransitiven Bedeutung »aufhören« od. ä. gelangt war; daß das demot. *wꜣḥ-f sdm* also ursprünglich bedeutet habe: »er hat (das) Hören niedergelegt«. Bei ⲉⲧ-ⲁϩ-ⲥⲱⲧⲙ̄, das ja wahrscheinlich das Qualitativ von *wꜣḥ* enthält, ist eine solche Erklärung dagegen ausgeschlossen. Dieser Ausdruck setzt sicher schon die intransitive Bedeutung »aufhören« od. ä. voraus und sein Infinitiv kann daher nur aus *ḥr* oder *m* cum infinitivo erklärt werden.

Das Wort .

Von F. Graf Calice.

Das Wort wurde bisher in der Regel mit »Offizier der Fußtruppen« wiedergegeben. Es mochte dabei auffallen, daß die Stellung desselben eine sehr wenig geachtete war: es werden uns seine Leiden in der Kaserne und im Felde geschildert, ja der wird zu den höheren Offizieren in einen deutlichen Gegensatz gebracht. Man hat in ihm deshalb die unterste Stufe der militärischen Hierarchie sehen wollen. (Brugsch übersetzt öfters: »Leutnant oder Unteroffizier«.) Ich glaube, man kann ruhig einen Schritt weitergehen und dafür »Fußsoldat« setzen.

Zunächst läßt sich diese Übersetzung sprachlich gut begründen. Ich sehe nämlich in ein *Nomen unitatis* zu dem bekannten Kollektivum »Truppe«. Max Müller hat richtig gesehen (*Asien* 270[2]), daß diese Bezeichnung der Linieninfanterie des n. R. von dem ihr verliehenen Grundbesitz genommen

ist, nur daß es nicht gerade ein Erbacker sein muß, da der Stamm nicht nur »erben« sondern auch »beschenken« heißt. Der einzelne Soldat ist dann ein »Beschenkter« oder »Belehnter« [1]. Dies muß als Part. impf. pass. **ĕjw-'ʿĕw* zu vokalisieren sein, was etwa wie *'auêʿu*[2] gesprochen worden sein wird. Hiervon unterscheidet sich unser , das die Amarnatafeln mit *uêu* wiedergeben, nur durch den Verlust des Anlauts, der an dieser Stelle zwar ungewöhnlich, aber doch mehrfach belegbar ist (vgl. Sethe, Verbum I § 92*c* ⲙⲟⲓ, ⲱⲟⲩ, ⲓⲉϩⲧ). Übrigens gehört die Wurzel zu jenen, die ihr schon in alter Zeit mitunter verlieren (Erman Gr.[3] 260). Das Kollektivum hingegen lautete etwa *jĕwʿŏjĕt*, so daß hier der Anlaut vor Schwund gesichert war.

Sprachlich ist nach dem Gesagten die Gleichung = Fußsoldat zu rechtfertigen. Bei Durchsicht der Belegstellen wird man, glaube ich, zur Überzeugung kommen, daß dies auch sachlich der Fall ist.

Nimmt man die oben erwähnten Schilderungen zur Hand, und übersetzt man: *Der Soldat zieht nach Syrien . . . er schwebt zwischen Leben und Tod . . . der Soldat marschiert und ruft zu seinem Gott: Komm, rette mich!*[3] oder: *Ich erzähle Dir das Los des Soldaten . . . Jung wird er in die Kaserne gesteckt . . . er wird mit Prügeln traktiert. Sieh, wie er nach Syrien zieht und über die Berge marschiert, sein Brot und Wasser trägt er auf der Schulter* usw.[4], so klingt dies zweifellos natürlicher als wenn man dies alles vom Offizier gesagt werden läßt. Ebenso gewinnt der in der ÄZ. 1880, 96 veröffentlichte Text an Klarheit durch die Lesart: *Der General, der Oberst der Fremdtruppen, der Skr, der vor ihnen steht, der Feldzeichenträger, der Stellvertreter, der Heerschreiber, der Oberst der Fußtruppen, sie gehen ein und aus in den Höfen des Palastes, während der Soldat dem beladenen Esel gleicht.*

An einigen andern Stellen empfiehlt sich ferner die Übersetzung »Soldat« schon wegen der großen Anzahl der genannten Individuen: so Harr. 500 V 2. 4, wo der ägyptische Feldherr 500 Krüge, in denen 200 nebst Stricken und Fesseln stecken, von weiteren 500 tragen läßt. Hier kann man kaum anders übersetzen als »Soldaten«, wie es schon Maspero *Etudes Eg.* 1, 61 tat. Ebenso Pap. Turin 4, 6—7: *Siehe, es ist eine große Anzahl von Leuten bei dir, abgesehen von 3 Abteilungen Soldaten, darin 600 Mann, jede zu 200*[5]. Auch LD. III 219*e* hat man *200 von den Abteilungen der Fischer.*

Als Gegenargument wäre höchstens anzuführen, daß der öfter mit dem in Parallele gesetzt erscheint, z. B.: *Ich war allein, es kam zu*

---

[1]) als »Beschenkter« ist bekannt, vgl. ÄZ. 46, 100. Wie mir Grapow freundlichst mitteilte, ist es im Sinne von »Lehensmann« nicht nachzuweisen.

[2]) Zum Vokal vgl. прнщ »Ausgebreitetes«. — [3]) Sall. I 7, 4 ff. — [4]) An. IV 9, 4 ff. — [5]) Vgl. ÄZ. 1910, 135.

mir kein Fürst, snn, wʿw des Heeres[1], insofern der als »Offizier der Wagentruppe« angesehen wird. Aber diese Auffassung des Wortes stützt sich eigentlich wieder nur auf die Parallele mit dem vermeintlichen »Offizier der Fußtruppen«. Der ist vielmehr der Wagenkämpfer, παραιβάτης der Griechen, wie ihn z. B. auch Maspero, *Manuel de hiér. ég.* 41, faßt. Dieser Einwand hält also nicht stand.

Man muß sich die wohl ähnlich der Institution der späteren μάχιμοι denken — als Inhaber eines kleinen Grundstücks, von wo sie etwa turnusweise einberufen wurden — die στρατευόμενοι der Ptolemäerzeit. Sie scheinen, wenigstens zum Teil, einen erblichen Stand zu bilden — so sagt der Admiral von sich (Urk. IV 2. 12): *Ich wurde an Stelle meines Vaters.* Doch wurden sie auch aus Leibeigenen rekrutiert: *Man verzeichnet alle Leibeigenen. . . . Man macht den einen zum* (An. V 10, 5). Sie wurden in Abteilungen vereinigt, die nicht sehr groß gewesen zu sein scheinen (vgl. den oben zitierten Pap. Turin 4, 7) und bilden offenbar das schwere Fußvolk, neben welchem wenigstens in dem einen Falle LD. III 219*e* ohne nähere Bezeichnung in viel größerer Zahl erscheinen (5000 200).

Daß der öfters einen — also einen Diener — neben sich hat — so Sall. I 7, 1; An. IV 10, 1 — verschlägt wohl nichts; auch der griechische Hoplit hat ja seinen Knappen.

Schließlich möchte ich noch auf eine Stelle hinweisen, die allerdings auf den ersten Blick gegen die hier vorgeschlagene Übersetzung des Wortes zu sprechen scheint. Urk. IV 890, 6 beginnt nämlich die Lebensbeschreibung des Amenmḥeb mit den Worten:

Der ʾImnmḥb, der selige, spricht: . . .

Der alte Feldhauptmann wird am Schlusse seiner Laufbahn gewiß diesen Ausdruck nicht von sich gebrauchen, wenn er sich damit als »Gemeinen« bezeichnet.

Genau das gleiche Argument aber spricht gegen die alte Anschauung, die als niedersten Grad der militärischen Laufbahn faßt. Es bleibt also nur die Annahme, daß unser Wort auch in allgemeinem Sinn gebraucht werden konnte, etwa wie bei uns das Wort »Soldat«.

Ich glaube also, die Bedeutung des Wortes , die ich im vorstehenden zu beweisen gesucht habe, kann als gesichert gelten[2].

[1]) Sall. III 8, 6 ähnlich 2, 2.

[2]) Nachträglich sehe ich, daß auch Gardiner, ÄZ. 43, 31 ohne weitere Bemerkung mit »soldier« überträgt.

Drei koptisch-saidische Texte aus der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Von Gerhard Hoehne.

Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt unter Ms. orient. fol. 1350 folgende drei kurze koptische Texte in saidischem Dialekt: 1. ein Bruchstück einer Lebensbeschreibung des Pachom von Tabennese; 2. ein Bruchstück einer Predigt; 3. ein Bruchstück einer Ansprache Jesu an Maria, seine Mutter.

1.

Wenn das zuerst genannte Fragment auch inhaltlich nichts wesentlich Neues bietet — auf der ersten Seite des Blattes wird die Geschichte von einem Krokodil erzählt, das Pachom und seinen Bruder Johannes am Ufer des Nils überrascht, während auf der zweiten Seite von Kämpfen mit den Dämonen die Rede ist —, so ist es dennoch in doppelter Hinsicht von Interesse.

1. Es bestätigt, daß die saidische Lebensbeschreibung des Pachom länger und ausführlicher war als die boheirische, eine Tatsache, auf die Amélineau bereits aufmerksam gemacht hat. In jener werden Einzelheiten viel umständlicher und weitschweifiger wiedergegeben als in dieser. Das zeigt in unserem Falle insbesondere die zweite Seite der Handschrift, die über die Nachstellungen der Dämonen handelt, während die Erzählung von dem Krokodil im Vergleich mit der entsprechenden Erzählung der boheirischen Rezension keine wesentlichen Abweichungen bietet. Damit ist jedoch schon zum Ausdruck gebracht worden, daß die boheirische Lebensbeschreibung keineswegs eine bloße Übersetzung der saidischen ist, sondern vielmehr eine freie Bearbeitung, worauf wiederum Amélineau schon hingewiesen hat. — Soviel über das Verhältnis der saidischen zur boheirischen Rezension. Im einzelnen mag dies eine Gegenüberstellung der beiden Texte zur Anschauung bringen[1].

2. Des weiteren zeigt unser Fragment, verglichen mit einem von Amélineau herausgegebenen Bruchstück in saidischem Dialekt[2], daß die in diesem Dialekt erhaltenen Bruchstücke nicht die Reste einer einzigen (saidischen) Lebensbeschreibung des Pachom sein können, sondern daß es mehrere, mindestens aber wohl zwei saidische Versionen der Lebensbeschreibung des Klostergründers gegeben haben muß. — Im Anschluß an die Erzählung von dem Krokodil wird nämlich über das Ende des Johannes, des Bruders des Pachom, berichtet. Von diesem Ereignis handelt nun aber auch das erwähnte, von Amélineau ver-

[1]) Vgl. Annales du Musée Guimet, Bd. XVII, S. 26, 27, 28. — [2]) Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique française au Caire, Bd. IV, 2. Fasc., S. 539 ff.

öffentlichte saidische Bruchstück, jedoch in anderem Zusammenhange, denn hier schließt sich die kurze Bemerkung über den Tod des Johannes an die Erzählung von dem Streite der beiden Brüder bei dem Bau des »Klosters«[1] an, den wir außerdem aus der griechischen Originalbiographie des Pachom kennen, die die Bollandisten herausgegeben haben[2], und unmittelbar darauf geht der Verfasser dazu über, die Anfänge der Klostergemeinschaft von Tabennese zu schildern. In beiden Bruchstücken hat indes der kurze Bericht über den Tod des Johannes durchaus denselben Wortlaut: ⲙⲛ̄ⲛ̄ⲥⲁ ⲛⲁⲓ ⲁϥⲛ̄ⲕⲟⲧⲕ̄ ⲛ̄ϭⲓ ⲡⲉϥⲥⲟⲛ. — Aus diesem Sachverhalt muß nun aber der Schluß gezogen werden, daß die beiden saidischen Fragmente nicht Reste einer und derselben Rezension der Lebensbeschreibung des Klostergründers, sondern Reste zweier verschiedener Werke sind. Vielleicht waren diese nicht voneinander unabhängig entstanden? — Indes der in Rede stehende Satz ist so kurz und so trivial, daß die wörtliche Übereinstimmung wohl auf Zufall beruhen könnte. — Oder sollte unser Fragment vielleicht gar nicht das Bruchstück einer ganzen Lebensbeschreibung des Pachom sein, sondern von einer — vielleicht auf Grund der saidischen Rezension ausgearbeiteten — erbaulichen Betrachtung, von einer Festrede auf den Klostergründer übrig geblieben sein? — Allerdings ist bisher von dem Vorhandensein solcher Festreden auf Pachom von Tabennese (wie wir sie etwa über Schenute haben) sonst nichts bekannt.

Zum Schluß soll noch erwähnt werden, daß auch Amélineau schon darauf aufmerksam gemacht hat, daß die von ihm herausgegebenen saidischen Fragmente auf verschiedene Werke zurückgehen, indem er die inhaltliche Übereinstimmung hervorgehoben hat, die zum Teil zwischen diesen Bruchstücken besteht[3]. Wir geben jetzt den Wortlaut des Berliner Pachomfragments wieder.

ⲗ̄ ⲛ̄ⲍ̄[4]

ⲛ̄ⲛⲟⲩϭⲥ ⲛⲓⲙ· ⲛ̄ⲑⲉ ⲉⲧⲉⲣⲉⲡⲁⲩⲗⲟⲥ ϫⲱ ⲙ̄ⲙⲟⲥ ϫⲉ ⲛⲟⲩϭⲥ ⲛⲓⲙ· ϭⲱⲛⲧ ⲛⲓⲙ· ⲟⲣⲅⲏ ⲛ[ⲓⲙ·] ⲁϣⲕⲁⲕ ⲛⲓⲙ· ϥⲓⲧⲟⲩ ⲛ̄ϩⲏⲧⲧⲏⲩⲧⲛ̄ ⲙ̄ⲛ̄ⲕⲁⲕⲓⲁ ⲛⲓⲙ· Ⲛⲉϥⲥⲡⲟⲩⲇⲁⲍⲉ ⲇⲉ ⲟⲛ ⲉⲧⲣⲉϥⲁⲓⲧⲉⲓ ⲙ̄ⲡϫⲟⲉⲓⲥ· ⲉⲧⲣⲉϥϯⲑⲉ ⲛⲁϥ ⲛ̄ϥϫⲱⲕ ⲉⲃⲟⲗ ⲛ̄ⲛ̄ⲕⲉ ⲉⲛⲧⲟⲗⲏ ⲛⲁⲓ ⲉⲧⲥⲏϩ ϩⲛ̄ⲛⲉⲅⲣⲁⲫⲏ ⲉⲧⲟⲩⲁⲁⲃ·>· Ⲁⲥϣⲱⲡⲉ ⲇⲉ ⲟⲛ ⲛ̄ⲟⲩϩⲟⲟⲩ· ⲉⲩⲛⲟⲩϫⲉ ⲛ̄ⲟⲩϣⲏⲙ ⲛ̄ⲕⲁⲙ ⲉⲡⲙⲟⲟⲩ· ⲛ̄ⲧⲟⲟⲩ ⲙ̄ⲡⲉⲥⲛⲁⲩ ϫⲉ ⲉⲩⲛⲁⲁⲁϥ ⲛ̄ⲥⲱ· ⲛ̄ⲧⲉⲩⲛⲟⲩ ⲁⲩⲉⲙⲥⲁϩ ⲛⲉϩⲥⲉ ϩⲙ̄ⲡⲙⲁ ⲉⲧⲙ̄ⲙⲁⲩ· ⲓ̈ⲱϩⲁⲛⲛⲏⲥ ⲇⲉ ⲁϥⲕⲟⲧϥ̄ ⲁϥⲃⲱⲕ ⲉ̄ⲡⲉⲕⲣⲟ· ⲁϥⲙⲟⲩⲧⲉ ⲟⲩⲃⲉⲡⲉϥⲥⲟⲛ ϫⲉ ϭⲉⲡⲏ ⲙ̄ⲙⲟⲕ ⲁⲙⲟⲩ ⲉ̄ⲡⲉⲕⲣⲟ ϫⲉ ⲛ̄ⲛⲉⲡⲉⲙⲥⲁϩ ϥⲓⲧⲕ̄· ⲁϥⲥⲱⲃⲉ ⲇⲉ ⲡⲉϫⲁϥ ⲛⲁϥ ϫⲉ ⲱ ⲓ̈ⲱϩⲁⲛⲛⲏⲥ ⲉⲕⲙⲉⲉⲩⲉ ϫⲉ ⲉⲩⲟ ⲙ̄ⲡⲉⲩϫⲟⲉⲓⲥ ⲙⲁⲩⲁⲁⲩ ⲙ̄ⲙⲟⲛ Ⲙⲛ̄ⲛ̄ⲥⲱⲥ ⲟⲛ ⲁϥⲛⲉϩⲥⲉ ⲉ̄ϩⲣⲁⲓ̈ ⲛ̄ⲙ̄ⲙⲁϥ ϩⲛ̄ⲟⲩⲛⲟϭ ⲙ̄ⲙⲛ̄ⲧⲁⲧϣⲓⲡⲉ· ⲉϣϫⲉ ⲙⲟⲅⲓⲥ ⲉϥⲟⲩⲏⲩ ⲉ̄ⲣⲟϥ ⲛ̄ϣⲟⲙⲛ̄ⲧ ⲙ̄ⲙⲁϩⲉ· Ⲡⲁϩⲱⲙ ⲇⲉ ⲁϥⲙⲟⲩϩ ⲧⲉϥϭⲓϫ ⲙ̄ⲙⲟⲟⲩ· ⲁϥⲛⲟϫ̄ⲥ̄ ⲉϩⲟⲩⲛ ϩⲙ̄ⲡⲉϥϩⲟ· ⲁⲩⲱ

[1]) Streng genommen kann freilich zu dieser Zeit von der Erbauung eines »Klosters« noch nicht die Rede sein, weil außer Pachom und seinem Bruder überhaupt noch gar keine Mönche anwesend sind. Aber Pachom baut das Kloster bereits im Hinblick auf die Mengen, die zu ihm kommen sollen, und über diesen Punkt geraten die beiden Brüder in Streit.

[2]) Βίος τοῦ ἁγίου Παχουμίου, § 10. Acta Sanctorum, Maii Bd. III, S. 25 ff. — [3]) Vgl. Mémoires de la mission archéologique française au Caire, Bd. IV, 2 Fasc., S. 539 ff. und S. 543 ff., die Fragmente IV und V. — [4]) Es ist zu lesen ⲙ̄ⲍ̄ (vgl. die folgende Seitenzahl).

ⲡⲉϫⲁϥ ⲛⲁϥ ϫⲉ ⲉ̄ⲣⲉⲡϫⲟⲉⲓⲥ ⲉⲡⲓⲧⲓⲙⲁ ⲛⲁⲕ· ⲛ̄ⲕⲧⲙ̄ⲕⲟⲧⲕ̄ ⲉⲡⲙⲁ ϣⲁⲉⲛⲉϩ ⲛ̄ⲧⲉⲩⲛⲟⲩ ⲁϥϣⲱⲙ̄ⲥ ⲛⲁϥ· Ⲛ̄ⲧⲉⲣⲉϥⲉⲓ ϫⲉ ⲉ̄ϩⲣⲁⲓ ϩⲙ̄ⲡⲙⲟⲟⲩ· ⲁϥⲡⲱⲧ ⲉ̄ϩⲟⲩⲛ ⲉⲣⲟϥ ⲛ̄ϭⲓ ⲓ̈ⲱϩⲁⲛⲛⲏⲥ ⲁϥϯⲡⲉⲓ ⲉⲣⲱϥ ⲙⲛ̄ⲛⲉϥϣⲟⲩⲉⲣⲏⲧⲉ[1]· ⲁⲩⲱ ⲡⲉϫⲁϥ ⲛⲁϥ ϫⲉ ⲡϫⲟⲉⲓⲥ ⲡⲉⲧⲥⲟⲟⲩⲛ· ϫⲉ ⲛⲉⲓϫⲱ ⲙ̄ⲙⲟⲥ ⲙ̄ⲙⲏⲛⲉ ϫⲉ ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ ⲡⲛⲟϭ ⲡⲁⲣⲁⲣⲟⲕ ⲕⲁⲧⲁⲥⲁⲣⲝ̄· ⲧⲉⲛⲟⲩ ϭⲉ ⲟⲩ ⲙⲟⲛⲟⲛ ϫⲉ ⲛ̄ⲛⲓⲙⲟⲩⲧⲉ ⲉⲣⲟⲕ ϫⲓⲛ̄ⲙ̄ⲡⲉⲓⲙⲁⲩ ϫⲉ ⲡⲁⲥⲟⲛ ⲁⲗⲗⲁ ϫⲓⲛ̄ⲙ̄ⲡⲟⲟⲩ ⲉⲃⲟⲗ ⲉⲓⲛⲁⲙⲟⲩⲧⲉ ⲉⲣⲟⲕ ϫⲉ ⲡⲁⲉⲓⲱⲧ· ⲉⲧⲃⲉⲧⲉⲕⲡⲓⲥⲧⲓⲥ ⲉⲧⲧⲁϫⲣⲏⲟⲩ ⲉ̄ϩⲟⲩⲛ ⲉ̄ⲡϫⲟⲉⲓⲥ· ⲛ̄ⲧⲟϥ ϫⲉ Ⲓ̈ⲱϩⲁⲛⲛⲏⲥ ⲁϥϭⲱ ϩⲛ̄ϩⲉⲛⲛⲟϭ ⲙ̄ⲡⲟⲗⲩⲧⲓⲁ ⲙⲛ̄ϩⲉⲛⲁⲥⲕⲏⲥⲓⲥ ϣⲁⲛⲉϩⲟⲟⲩ ⲙ̄ⲡⲉϥⲙⲟⲩ· ⲙⲛ̄ⲛ̄ⲥⲁ ⲛⲁⲓ ⲁϥⲛ̄ⲕⲟⲧⲕ̄ ⲛ̄ϭⲓ ⲡⲉϥⲥⲟⲛ· ⲟⲩⲁⲛⲁⲅ Ⲕⲁⲓⲟⲛ ⲡⲉ ⲉⲧⲣⲉⲛϣⲁϫⲉ ⲉⲧⲃⲉⲙ̄ⲡⲟⲗⲉⲙⲟⲥ ⲛ̄ⲧⲁⲩⲁⲁⲩ ⲛⲙ̄ⲙⲁϥ ϩⲙ̄ⲡⲉⲟⲩⲟⲉⲓϣ ⲛ̄ⲧⲁϥⲣ̄ⲙⲟⲛⲁⲭⲟⲥ ⲛ̄ϩⲏⲧϥ̄· ⲛ̄ϭⲓ ⲛⲉⲡ̄ⲛ̄ⲁ̄ ⲛ̄ⲧⲡⲟⲛⲏⲣⲓⲁ ⲕⲁⲧⲁⲑⲉ ⲉⲧⲥⲏϩ ϫⲉ ϩⲉⲛⲙⲓϣⲉ ϩⲓⲃⲟⲗ· ϩⲉⲛϩⲟⲧⲉ ϩⲓϩⲟⲩⲛ· ϩⲉⲛⲕⲉⲙⲁ

ⲙ̄ⲏ̄

ϫⲉ ⲟⲛ ϫⲉ ⲉⲣⲉⲡⲉⲛⲙⲓϣⲉ ϣⲟⲟⲡ ⲛⲁⲛ ⲁⲛ ⲟⲩⲃⲉⲥⲛⲟϥ ϩⲓⲥⲁⲣⲝ̄· ⲁⲗⲗⲁ ⲟⲩⲃⲉⲛ̄ⲁⲣⲭⲏ ⲙⲛ̄ⲛⲉⲝⲟⲩⲥⲓⲁ ⲟⲩⲃⲉⲛ̄ⲕⲟⲥⲙⲟⲕⲣⲁⲧⲱⲣ ⲛ̄ⲧⲉⲡⲕⲁⲕⲉ· ⲟⲩⲃⲉⲛⲉⲡ̄ⲛ̄ⲁ̄ ⲛ̄ⲧⲡⲟⲛⲏⲣⲓⲁ ⲉⲧϩⲛ̄-ⲡⲏⲩⲉ· ϩⲁϩ ϫⲉ ⲟⲛ ⲛ̄Ⲡⲓⲣⲁⲥⲙⲟⲥ ⲛ̄ⲧⲉⲛ̄ⲇⲁⲓⲙⲱⲛ ⲉⲁϥϩⲩⲡⲟⲙⲓⲛⲉ ⲉⲣⲟⲟⲩ ⲛ̄ϭⲓ ⲡⲁϩⲱⲙ· ϩⲉⲓⲧⲛ̄ⲧⲉⲥⲩⲛⲭⲱⲣⲏⲥⲓⲥ ⲙ̄ⲡϫⲟⲉⲓⲥ· ⲉⲧⲃⲉⲟⲩⲇⲟⲕⲓⲙⲏ ⲛⲁϥ ⲙⲛ̄ⲧⲛⲟⲃⲣⲉ ⲛ̄ϩⲉⲛⲕⲟⲟⲩⲉ· ⲁⲩⲱ ⲁⲩⲁⲣⲭⲉⲓ ⲛ̄ϯ ⲟⲩⲃⲏϥ ϩⲙ̄ⲡⲟⲩⲱⲛ̄ϩ ⲉⲃⲟⲗ· ⲁⲥϣⲱⲡⲉ ⲇⲉ ⲙ̄ⲡⲉⲟⲩⲟⲉⲓϣ ⲉⲧⲉϥⲁⲛⲁⲭⲱ-ⲣⲉⲓ ⲙⲛ̄ⲡϩ̄ⲗⲗⲟ ⲁⲡⲁ ⲡⲁⲗⲁⲙⲱⲛ. ⲁⲩⲱ ⲛⲉϥⲡⲟⲗⲓⲧⲉⲩⲉ ⲉⲙⲁⲧⲉ· ⲟⲩ ⲙⲟⲛⲟⲛ ϩⲙ̄ⲡⲟⲩ-ⲱⲛ̄ϩ ⲉⲃⲟⲗ ϩⲙ̄ⲡⲉϣⲗⲏⲗ ⲙⲛ̄ⲛ̄ⲁⲥⲕⲏⲥⲓⲥ· ⲁⲗⲗⲁ ⲛⲉϥⲁⲅⲱⲛⲓⲍⲉ ⲉϩⲁⲣⲉϩ ⲉⲛⲉϥϩⲏⲧ ⲉⲙ̄-ⲙⲟⲕⲙⲉⲕ ⲉⲑⲟⲟⲩ· ⲉϥⲉⲓⲣⲉ ⲙ̄ⲡⲙⲉⲉⲩⲉ ⲙ̄ⲡϣⲁϫⲉ ⲛ̄ⲧⲁⲡⲉⲛⲥⲱⲧⲏⲣ ϫⲟⲟϥ ϩⲙ̄ⲡⲉⲩⲁⲅⲅⲉⲗⲓⲟⲛ· ϫⲉ ⲛⲁⲓⲁⲧⲟⲩ ⲛ̄ⲛⲉⲧⲟⲩⲁⲁⲃ ϩⲙ̄ⲡⲉⲩϩⲏⲧ· ϫⲉ ⲛ̄ⲧⲟⲟⲩ ⲡⲉⲧⲛⲁⲛⲁⲩ ⲉⲡⲛⲟⲩⲧⲉ· ⲁⲩⲱ ⲟⲛ ⲛⲉⲣⲉⲡⲁⲓ̈ ⲟ ⲛⲁϥ ⲛ̄ⲣⲟⲟⲩϣ ⲉⲙⲁⲧⲉ· ⲉⲧⲣⲉϥⲧ̄ⲃ̄ⲃⲟ ⲙ̄ⲡⲉϥϩⲏⲧ ϫⲉⲕⲁⲥ ⲉϥⲉⲛⲁⲩ ⲉⲡⲛⲟⲩⲧⲉ ⲁⲩⲱ ⲛ̄ϥⲙ̄ⲡϣⲁ ⲙ̄ⲙⲟϥ ϩⲙ̄ⲡⲁⲓⲱⲛ ⲉⲧⲛⲁϣⲱⲡⲉ Ⲛⲉϥⲡⲁⲣ[ⲁ]ⲧⲏ[ⲣⲉⲓ] ϫⲉ ⲟⲛ ⲡⲉ ⲉⲡϣⲁϫⲉ ⲛ̄ⲧⲁⲥⲟⲗⲟⲙⲱⲛ ϫⲟⲟϥ· ϫⲉ ϩⲛ̄ϩⲁⲣⲉϩ ⲛ[ⲓ]ⲙ ϩⲁⲣⲉϩ ⲉⲡⲉⲕϩⲏⲧ· ⲛ̄ⲧⲉⲣⲟⲩⲛⲁⲩ ϫⲉ ⲛ̄ϭⲓ ⲛ̄ⲇⲁⲓⲙⲱⲛ ⲉⲡⲓⲥⲕⲟⲡⲟⲥ ⲛ̄ⲧⲉⲓⲙⲓⲛⲉ ϩⲣⲁⲓ ⲛ̄ϩⲏⲧϥ̄ ϫⲉ ⲁϥϯϣⲓⲡⲉ ⲛⲁⲩ· ϩⲛ̄ⲙ̄ⲙⲉⲉⲩⲉ ⲙ̄ⲡⲉϥϩⲏⲧ· ⲁⲩϯ ⲟⲩⲃⲏϥ ϩⲙ̄ⲡⲟⲩⲱⲛ̄ϩ ⲉⲃⲟⲗ· ⲕⲁⲧⲁⲑⲉ ⲛ̄ⲧⲁⲡⲛⲟⲩⲧⲉ ⲧⲁⲁⲥ ⲛⲁⲩ ⲉⲧⲣⲉⲩ-ⲡⲓⲣⲁⲍⲉ ⲙ̄ⲙⲟϥ· ⲉⲩⲟⲩⲱϣ ⲉ̄ⲁⲡⲁⲧⲁ ⲙ̄ⲙⲟϥ ⲉⲓⲧⲉ ϩⲛ̄ⲟⲩⲙⲛ̄ⲧϫⲁⲥⲓϩⲏⲧ ⲉⲓⲧⲉ ϩⲛ̄ⲧⲉⲡⲓⲑⲩⲙⲓⲁ ⲛ̄ⲛ̄ⲃⲁⲗ· ⲛⲉⲩⲛ̄ ϩⲉⲛⲧⲁⲫⲟⲥ ϫⲉ ⲙ̄ⲡⲕⲱⲧⲉ ⲙ̄ⲡⲙⲁ ⲉⲧⲉⲣⲉⲡϩ̄ⲗⲗⲟ ⲁⲡⲁ ⲡⲁⲗⲁⲙⲱⲛ ⲛ̄ϩⲏⲧϥ̄ ⲁϥⲃⲱⲕ ⲉϩⲟⲩⲛ ⲉⲟⲩⲁ ⲛ̄ⲛ̄ⲧⲁⲫⲟⲥ ⲁϥϣⲗⲏⲗ· ⲁⲩⲱ ⲛ̄ⲧⲉⲩⲛⲟⲩ ⲁⲩⲟⲩⲱⲛ̄ϩ ⲉ̄ⲣⲟϥ ⲛ̄ϭⲓ ϩⲉⲛⲇⲁⲓⲙⲱⲛ ϩⲙ̄ⲡⲙⲁ ⲉⲧⲙ̄ⲙⲁⲩ· ϩⲛ̄ⲟⲩⲉⲡⲓⲧⲙ̄ϩ ⲙ̄ⲡⲧⲁⲫⲟⲥ ⲁⲩⲙⲟⲟϣⲉ ϩⲓϩⲏ ⲙ̄ⲙⲟϥ ⲛ̄ⲥⲁ ⲡⲉⲓⲥⲁ ⲁⲩⲱ ⲛ̄ⲥⲁ ⲡⲁⲓ ⲙ̄ⲙⲟϥ· ⲛ̄ⲑⲉ ⲉϣⲁⲥϣⲱⲡⲉ ϩⲓϩⲏ ⲛ̄ⲛ̄ϩⲏⲅⲉⲙⲱⲛ ⲁⲩⲱ ⲛⲉⲣⲉ[ⲟⲩ]ⲁ ⲙ̄ⲙⲟⲟⲩ ⲙ̄ⲡⲉⲥⲙⲟⲧ[2] ⲛ̄ⲟⲩⲕⲩⲣⲝ̄ ϩⲛ̄ⲧⲉⲩⲙⲛ̄ⲧⲉ· ⲉϥⲱϣ ⲉⲃⲟⲗ ⲉϥϫⲱ ⲙ̄ⲙⲟⲥ ϫⲉ ⲕⲁⲛⲙⲁ ⲃ]ⲱⲕ ⲉⲃⲟⲗ ⲛ̄ⲧⲟⲕ ⲅⲏ ⲛ̄ⲕⲕⲱ[.....

.... alle Bitterkeit; so wie Paulus sagt[3]: »Alle Bitterkeit, allen Zorn, alles Geschrei legt von euch ab, sowie alle Schlechtigkeit.« Mit Eifer bat er den Herrn darum, ihm Gelegenheit zu geben, die anderen Gebote zu erfüllen, die in den heiligen Schriften geschrieben stehen.

Es geschah nun eines Tages, während sie beide ein wenig Schilfrohr in das Wasser warfen, um es zum Trinken zu machen (?), da sprang sogleich ein Krokodil an jenen Ort. Johannes aber wandte sich um, lief ans Ufer und

[1]) In der späteren boheirischen Rezension heißt es an dieser Stelle: ⲁϥϯ ⲫⲓ ⲉⲣⲱϥ ⲛⲉⲙⲛⲉϥϫⲓϫ ⲛⲉⲙⲛⲉϥϭⲁⲗⲁⲩϫ. Vgl. Annales du Musée Guimet, Bd. XVII, S. 27. — [2]) oder ϩⲙ̄ⲡⲉⲥⲙⲟⲧ. — [3]) Kolosser 3, 8.

rief seinem Bruder zu: »Beeile dich, komme ans Ufer, damit das Krokodil dich nicht hinwegrafft!« Der aber lachte und sprach zu ihm: »O Johannes, denkst du, daß sie allein ihre Herren sind? — Keineswegs!« — Danach sprang es mit ihm hinauf in großer Frechheit. Während[1] es kaum noch drei Ellen von ihm entfernt war, füllte Pachom seine Hand mit Wasser, schleuderte es ihm ins Gesicht und sprach zu ihm: »Der Herr bedroht dich; daher komme nicht wieder an diesen Ort bis in Ewigkeit!« Sogleich tauchte es unter. — Als er aber aus dem Wasser heraufgestiegen war, lief ihm Johannes entgegen, küßte seinen Mund und seine Füße und sagte zu ihm: »Der Herr weiß, daß ich täglich sagte: Ich bin größer [älter] als du, in Hinsicht auf das Fleisch. Nun aber will ich dich seit dieser Stunde nicht nur nicht mehr meinen Bruder nennen, sondern von heute an werde ich dich meinen Vater nennen, wegen deines starken Vertrauens auf den Herrn.«

Johannes aber verharrte in einem strengen, asketischen Lebenswandel bis zu dem Tage seines Todes. Danach entschlief sein Bruder.

Es ist erforderlich, daß wir berichten über die Kämpfe, die mit ihm die bösen Geister veranstalteten, zu der Zeit, als er Mönch wurde; wie denn gegeschrieben steht[2]: »Kämpfe draußen — Furcht drinnen«; an anderer Stelle[3]: »Unser Kampf richtet sich nicht gegen Blut und Fleisch, sondern gegen die Herrschaften und Mächte, gegen die Weltherrscher dieser Finsternis, gegen die Geister der Bosheit unter dem Himmel«. Zahlreich sind jedoch auch die Versuchungen der Dämonen, die Pachom auszuhalten hatte, mit Erlaubnis des Herrn, zur Prüfung für ihn selbst und zum Nutzen anderer. Und sie begannen, ihm offen Widerstand zu leisten. Es geschah zu der Zeit, als er mit dem Greise Apa Palamon gemeinsam als Anachoret lebte, — da wandelte er nicht nur öffentlich in Gebet und Askesen, sondern er kämpfte auch, um sein Herz zu behüten vor den bösen Gedanken, indem er an das Wort gedachte, das unser Heiland in dem Evangelium gesprochen hat[4]: »Selig sind, die rein in ihrem Herzen sind; denn sie werden Gott schauen.« Und es war dies sehr seine Sorge, zu reinigen sein Herz, damit er Gott schaue und seiner würdig sei in dem zukünftigen Äon. Und er gedachte auch wiederum an das Wort, das Salomon gesagt hat[5]: »Mit aller Sorgfalt behüte dein Herz!«

Als nun aber die Dämonen eine derartige Aufmerksamkeit an ihm bemerkt hatten, daß er sie beschämte in den Gedanken seines Herzens, da widersetzten sie sich ihm öffentlich, in dem Maße, wie Gott es ihnen gestattet hatte, ihn zu versuchen, indem sie ihn betören wollten, sei es in Herzensüberhebung, sei es in der Begierde der Augen.

Es gab Gräber in der Umgebung des Ortes, an dem der Greis Apa Palamon sich aufhielt, und er ging hinein in eines von den Gräbern und betete.

[1]) Wörtlich: Wenn es kaum noch drei Ellen von ihm entfernt ist, — Pachom aber füllte seine Hand mit Wasser usw. — [2]) 2. Korinther 7, 5. — [3]) Epheser 6, 12. — [4]) Matthäus 5, 8. — [5]) Sprichwörter Salomons 4, 23. (Im Urtext: מִכָּל־מִשְׁמָר נְצֹר לִבֶּךָ.)

Und alsbald erschienen ihm Dämonen an jenem Ort. in . . . . . des Grabes[1]. Sie wandelten vor ihm her auf allen Seiten, wie es auf dem Wege der [oder: vor den][2] hohen Beamten zu geschehn pflegt. und es war einer von ihnen. in Gestalt eines Heroldes[3], in ihrer Mitte, welcher ausrief [und sagte]: »Macht Platz [dem Manne Gottes!« ist nach Analogie der boheirischen Lebensbeschreibung zu ergänzen][4].

2.

Wir wenden uns nunmehr unserm zweiten Texte zu, in dem man wohl ein Bruchstück einer Predigt zu sehn hat. Auf welchen Verfasser sie zurückgeht, läßt sich nicht bestimmen. Ebenso geht aus dem Fragment nicht unmittelbar hervor, welcher Ketzer Gegenstand der Erörterung ist. Da es sich indes um verderbliche Lehren handelt, die der in Rede stehende Ketzer mit der heilsamen Lehre der Kirche vermischt haben soll, liegt immerhin die Vermutung nahe, daß Origenes gemeint ist: um so mehr, als die Christen in Ägypten gerade Origenes in besonderem Maße seiner verderblichen Lehren wegen verabscheuten. Diese Annahme wird vor allem auch durch die letzten Worte des Textes sehr nahe gelegt.

Was das Alter dieser Handschrift anlangt,so deutet schon in lediglich paläographischer Beziehung alles darauf hin, daß wir eine späte Handschrift vor uns haben. — In grammatischer Beziehung ist die Art der Anknüpfung des Akkusativus einigermaßen auffallend; so heißt es z. B.: ⲁϥⲧⲱϩ ⲧⲉϥⲕⲁⲕⲓⲁ — ⲉⲁⲩⲧⲱⲧ ⲡⲉⲩϩⲏⲧ — ⲧⲱⲙ ⲣⲱⲧⲛ̄. — In orthographischer Beziehung fällt auf der ersten Spalte der zweiten Seite unseres Blattes die Schreibweise ϩⲉⲓ⸗ in der Verbindung ⲥⲁⲣⲝ̄ ϩⲉⲓⲥⲛⲟϥ und wenige Zeilen vorher ϩⲉⲓⲧⲙ̄⸗ auf, zumal an anderer Stelle stets ϩⲓ⸗, ϩⲓⲧⲛ̄⸗, ϩⲓⲧⲙ̄⸗, ϩⲓⲧⲟⲟⲧ⸗ geschrieben wird. Vielleicht darf man auf das Vorhandensein jener beiden nur durch wenige Zeilen voneinander getrennten außergewöhnlichen Formen die Vermutung gründen, daß der Schreiber des vorliegenden Textes bei seiner Arbeit an jener Stelle einen anderen, älteren Text benutzt hat, so daß er aus diesem Grunde von seiner gewöhnlichen Schreibweise abgewichen ist.

Daß das Ganze eine Predigt ist, ist zwar nicht durchaus sicher, immerhin aber recht wahrscheinlich. Wir lassen hier den Wortlaut folgen.

---

[1]) Die Stelle ist dunkel. Mit der Bedeutung »Flügel« des Wortes ⲧⲛ̄ϩ ist in diesem Zusammenhange schwerlich etwas anzufangen, und vollends unklar wird das Ganze durch die Wendung ϩⲛ̄ⲟⲩⲉⲛⲓⲧⲛ̄ϩ. Man könnte freilich auch — eine Möglichkeit, auf die Hr. Dr. Crum mich aufmerksam gemacht hat — an [ⲉ]ⲓⲧⲛ̄ »Unterteil« denken und müßte dann statt ⲙ̄ⲡⲧⲁⲫⲟⲥ ϩⲙ̄ⲡⲧⲁⲫⲟⲥ verbinden. Die Wendung bleibt indes auch so rätselhaft.

[2]) Vielleicht ist ϩⲓϩⲓⲏ an dieser Stelle eine Verschreibung für ϩⲓϩⲏ; eine Verschreibung, die, wie Hr. Dr. Crum mir mitteilt, in späten Handschriften nicht selten vorkommen soll. Diese Annahme wird in dem vorliegenden Falle dadurch besonders wahrscheinlich gemacht, daß dem ϩⲓϩⲓⲏ ⲙ̄ⲡϩⲏⲅⲉⲙⲱⲛ die Wendung ϩⲓϩⲏ ⲙ̄ⲙⲟϥ als Gegenstück unmittelbar vorangeht. So dürfte auch hier ϩⲓϩⲓⲏ lediglich für ϩⲓϩⲏ stehen.

[3]) Den Hinweis darauf, daß ⲕⲩⲣⲝ̄ hier für ⲕⲏⲣⲩⲝ̄ steht, verdankt der Verfasser ebenfalls einer brieflichen Mitteilung des Hrn. Dr. Crum. — [4]) Annales du Musée Guimet Bd. XVII S. 28.

ⲥⲟⲍ

Ⲕⲁⲓ ⲅⲁⲣ ⲛ̄ϣⲁϫⲉ ⲟⲛ ⲉⲧⲟⲩϫⲱ ⲙ̄ⲙⲟⲥ ⲉⲣⲟⲟⲩ· ϫⲉ ⲥⲉⲥⲏϩ ϩⲛ̄ⲛⲉϥϫⲱⲱⲙⲉ ⲛ̄ⲛⲟⲩϥ
ⲁⲛ ⲛⲉ ⲁⲗⲗⲁ ⲛⲁⲧⲉⲥⲃⲱ ⲉⲧⲟⲩⲟϫ ⲛⲉ ⲛ̄ⲧⲁϥⲥⲟⲧⲙⲟⲩ ϩⲛ̄ⲧⲉⲕⲕⲗⲏⲥⲓⲁ ⲉⲃⲟⲗ ϩⲓⲧⲟⲟⲧⲟⲩ
ⲛ̄ⲛⲉⲛⲉⲓⲟⲧⲉ ⲛ̄ⲁⲣⲭⲏⲉⲡⲓⲥⲕⲟⲡⲟⲥ· ⲛⲉⲓϣⲁϫⲉ ⲇⲉ ⲉⲧⲏⲛ ⲉⲧⲉⲥⲃⲱ ⲉⲧⲟⲩⲟϫ· ⲁϥϥⲓⲧⲟⲩ
ⲁϥⲥϩⲁⲓⲥⲟⲩ ϩⲱⲥ ⲉ̄ⲛⲟⲩϥ ⲛⲉ· ⲁϥⲧⲱϩ ⲧⲉϥⲕⲁⲕⲓⲁ ⲛ̄ⲙ̄ⲙⲁⲩ· ⲛ̄ⲑⲉ ⲛ̄ⲟⲩⲁ ⲉϥⲛⲉϫ ⲥⲓϣⲉ
ⲉⲩⲉ̄ⲃⲓⲱ· ⲛ̄ⲁϣⲛ̄ϩⲉ ⲛ̄Ⲧⲟⲕ ⲱ ⲡⲣⲱⲙⲉ ⲕⲛⲁⲉϣⲡⲉⲣϫ̄ ⲡ̣ⲓ̣ⲥ̣ⲓϣⲉ ⲉ̣ⲡⲓⲉ̄ⲃⲓⲱ ⲛ̄ⲕ[ⲟⲩ]ⲱ̣ⲙ̣· ⲕⲁⲧⲁⲑⲉ
ⲉⲧⲕ̄ϩⲟⲙⲟⲗⲟⲅⲉⲓ· ϫⲉ ⲛⲉⲧⲛⲁⲛⲟⲩⲟⲩ ⲙⲉⲛ ⲛ̄ⲧⲁϥⲥϩⲁⲓⲥⲟⲩ ϯⲛⲁϫⲓⲧⲟⲩ· ⲛⲉⲑⲟⲟⲩ ⲛ̄ϯⲛⲁ-
ϯϩⲧⲏⲓ ⲉⲣⲟⲟⲩ ⲁⲛ· ⲕⲁⲓ ⲅⲁⲣ ⲁⲛⲥⲱⲧⲙ ⲉⲧⲃⲉϩⲉⲛⲕⲟⲟⲩⲉ· ⲉⲁⲩⲧⲱⲧ ⲡⲉⲩϩⲏⲧ ϩⲙ̄ⲡⲁϊ
ⲛ̄ϣⲟⲣⲡ̄ ⲙ̄ⲛ̄ⲛ̄ⲥⲱⲥ ⲇⲉ ⲁⲩⲥⲩⲙⲫⲱⲛⲉⲓ ⲉ̄ⲧⲉϥⲡⲗⲁⲛⲏ ⲧⲏⲣⲥ̄· ⲉⲧⲃⲉⲟⲩ ⲇⲉ ⲁⲡⲁϊ ϣⲱⲡⲉ
ⲙ̄ⲙⲟⲟⲩ ⲉⲓⲙⲏⲧⲉⲓ ϫⲉ ⲁⲩⲡⲁⲣⲁⲛⲟⲙⲉⲓ ⲙ̄ⲡⲟ[ⲩ]ⲁϩⲉ ⲉⲡϣⲁϫⲉ ⲉⲧⲥⲏϩ· ϫⲉ ⲙ̄ⲡⲣ̄ϫⲱϩ ⲟⲩⲧⲉ
ⲙ̄ⲡⲣ̄ϫⲓϯⲡⲉ ⲟⲩⲧⲉ ⲙ̄ⲡⲣ̄ϩⲱⲛ ⲉ̄ϩⲟⲩⲛ· ⲛⲁⲓ ⲅⲁⲣ ⲧⲏⲣⲟⲩ ⲉⲩϣⲟⲟⲡ ⲉⲩⲧⲁⲕⲟ· ⲙ̄ⲡⲉⲧⲥⲧⲟ
ⲉⲃⲟⲗ ⲕⲁⲧⲁⲛ̄ϩⲱⲛ ⲁⲩⲱ ⲛⲉⲥⲃⲱ ⲛ̄ⲛ̄ⲣⲱⲙⲉ· ⲟⲩⲧⲉ ⲧⲉⲭⲣⲓⲁ ⲉⲧⲣⲉⲛⲧⲥⲁⲃⲟ ⲉϯⲉⲟⲟⲩ
ⲙ̄ⲡⲛⲟⲩⲧⲉ· ⲉⲃⲟⲗ ϩⲓⲧⲟⲟⲧⲟⲩ ⲛ̄ϩⲉⲛⲣⲱⲙⲉ ⲙ̄ⲡⲗⲁⲛⲟⲥ ⲛ̄ⲑⲉ ⲟⲛ ⲛ̄ϩⲉⲛⲕⲟⲟⲩⲉ ⲉⲩϣⲁϫⲉ
ⲉⲧⲃⲉⲡⲥⲱⲧⲏⲣ· ⲉⲩϫⲱ ⲙ̄ⲙⲟⲥ ϫⲉ ϯⲉⲟⲟⲩ ⲙ̄ⲡⲛⲟⲩⲧⲉ· ⲁⲛⲟⲛ ⲧⲛ̄ⲥⲟⲟⲩⲛ ϫⲉ ⲡⲉⲓⲣⲱⲙⲉ
ⲟⲩⲣⲉϥⲣ̄ⲛⲟⲃⲉ ⲡⲉ· ⲏ ⲁϣ ⲧⲉ ⲧⲉⲡⲣⲟⲕⲟⲡⲏ ⲉⲧⲣⲉⲕⲡⲓⲥⲧⲉⲩⲉ ⲉⲡϣⲏⲣⲉ ⲙ̄ⲡⲛⲟⲩⲧⲉ ⲉⲃⲟⲗ
ϩⲓⲧⲛ̄ⲛ̄ⲇⲁⲓⲙⲟⲛⲓⲟⲛ ⲉⲧⲟⲩⲏϩ ϩⲛ̄ⲛ̄ⲣⲱⲙⲉ ⲙ̄ⲡⲗⲁⲛⲟⲥ· ⲛ̄ⲑⲉ ⲛ̄ⲛⲉⲛⲧⲁϥⲉⲡⲓⲧⲓⲙⲁ ⲛⲁⲩ ⲛ̄ϭⲓ
ⲡϫⲟⲉⲓⲥ ϩⲙ̄ⲡⲉⲩⲁⲅⲅⲉⲗⲓⲟⲛ ⲛ̄ⲧⲉⲣⲟⲩϩⲟⲙⲟⲗⲟⲅⲉⲓ ϫⲉ ⲛ̄ⲧⲟⲕ ⲡⲉ ⲡϣⲏⲣⲉ ⲙ̄ⲡⲛⲟⲩⲧⲉ· ⲉϥϫⲱ
ⲙ̄ⲙⲟⲥ ϫⲉ ⲧⲱⲙ ⲣⲱⲧⲛ̄ Ⲁⲗⲗⲁ ⲛⲁⲙⲉ ⲉϣⲱⲡⲉ ⲧⲛ̄ⲟⲩⲱϣ ⲉⲥⲟⲩⲛ̄ ⲡⲥⲟⲟⲩⲛ ⲙ̄ⲡⲛⲟⲩⲧⲉ
ⲙⲁⲣⲉⲛⲁⲓⲧⲓ ⲉ̄ⲃⲟⲗ ϩⲓⲧⲟⲟⲧⲥ̄ ⲏ ⲉ̄ⲃⲟⲗ ϩⲓⲧⲟⲟⲧⲟⲩ

ⲥⲟⲏ

ⲛⲛⲉⲧϥⲟⲩⲏϩ ⲛ̄ϩⲏⲧⲟⲩ Ⲛ̄ⲑⲉ ⲛ̄ⲛⲉⲛⲧⲁⲩⲡⲓⲥⲧⲉⲩⲉ ⲉ̄ⲡⲉⲭ̄ⲥ̄· ⲉⲁⲩⲥⲟⲩⲱⲛϥ̄ ϩⲉⲓⲧⲙ̄ⲡⲉⲧⲣⲟⲥ·
ⲡⲁϊ ⲛ̄ⲧⲁϥϩⲟⲙⲟⲗⲟⲅⲉⲓ ⲛⲁϥ ⲛ̄ϭⲓ ⲡⲥⲱⲧⲏⲣ· ϫⲉ ⲛ̄ⲥⲁⲣⲝ̄ ⲁⲛ ϩⲉⲓⲥⲛⲟϥ ⲡⲉⲛⲧⲁϥϭⲗ̄ⲡ
ⲡⲁⲓ ⲛⲁⲕ ⲉⲃⲟⲗ· ⲁⲗⲗⲁ ⲡⲁⲉⲓⲱⲧ ⲉⲧϩⲛ̄ⲙ̄ⲡⲏⲩⲉ· ⲁⲩⲱ ⲥⲉⲛⲁⲧⲁⲙⲟⲕ· ⲉⲧⲃⲉⲡⲁϊ Ⲥⲟⲗⲟ-
ⲙⲱⲛ ⲡⲁⲣⲁⲅⲅⲉⲓⲗⲉ ⲛ̄ⲟⲩⲟⲛ ⲛⲓⲙ ⲉⲧⲟⲩⲱϣ ⲉⲥⲱⲧⲙ̄ ⲛ̄ⲥⲁⲡϫⲟⲉⲓⲥ ϫⲉ ⲙ̄ⲡⲣ̄ϯϩⲉ ϩⲛ̄ⲟⲩⲏⲣⲡ̄
ⲡⲁϊ ⲉⲧⲉⲟⲩⲛ̄ ⲟⲩⲙⲛ̄ⲧϣⲛⲁ ϣⲟⲟⲡ ⲛ̄ϩⲏⲧϥ̄· ⲁⲗⲗⲁ ϣⲁϫⲉ ⲛ̄ⲧⲟϥ ⲙⲛ̄ⲛ̄ⲣⲱⲙⲉ ⲛ̄ⲇⲓⲕⲁⲓⲟⲥ·
ⲛ̄ⲧⲉⲧⲛ̄ϣⲁϫⲉ ⲙⲛ̄ⲛⲉⲧⲙⲟⲟϣⲉ ⲉⲧⲥⲟⲩⲧⲱⲛ· ⲉⲧⲃⲉⲚⲉⲥⲃⲟⲟⲩⲉ ⲇⲉ ⲉⲑⲟⲟⲩ ⲥⲉⲛⲁⲧ̣ⲁⲙⲟⲛ ⲛ̄ϭⲓ
ⲛⲉⲅⲣⲁⲫⲏ ⲉⲧⲟⲩⲁⲁⲃ ⲉⲧⲣⲉⲛⲣⲁⲕⲧⲛ̄ ⲉ̄ⲃⲟⲗ ⲙ̄ⲙⲟⲟⲩ Ⲛ̄ⲑⲉ ⲉⲧⲥⲏϩ ϫⲉ ⲛⲉⲓⲥⲙⲏ ⲉⲧⲃⲏⲧ
ⲁⲩⲱ ⲉⲧϣⲟⲩⲉⲓⲧ ⲙ̄ⲡⲣ̄ⲟⲩⲱϣ ⲉ̄ⲥⲓ ϩⲁⲣⲟⲟⲩ· ⲁⲩⲱ Ⲉⲧⲃⲉϩⲟⲓⲛⲉ ⲉⲁⲩⲱϣ ⲛ̄ⲛⲁⲓ ⲛ̄ⲧⲉⲓⲙⲓⲛⲉ
ⲁⲩⲡⲱϣⲥ̄ ⲉⲃⲟⲗ· ϥϫⲱ ⲙ̄ⲙⲟⲥ ϫⲉ ⲟⲩⲛ̄ⲟⲩⲟⲉⲓϣ ⲅⲁⲣ ⲛⲁϣⲱⲡⲉ· ⲛ̄ⲥⲉⲛⲁⲁⲛⲓⲭⲉ ⲁⲛ
ⲛ̄ⲧⲉⲥⲃⲱ ⲉⲧⲟⲩⲟϫ· ⲁⲗⲗⲁ ⲕⲁⲧⲁⲛⲉⲩⲟⲩⲱϣ ⲙ̄ⲙⲓⲛⲉ ⲙ̄ⲙⲟⲟⲩ ⲥⲉⲛⲁϫⲡⲟ ⲛⲁⲩ ⲛ̄ϩⲉⲛⲥⲁϩ
ⲉⲣⲉⲛⲉⲩⲙⲁⲁϫⲉ ϩⲱϩ· ⲛ̄ⲥⲉⲕⲧⲟ ⲙⲉ[ⲛ][1] ⲛ̄ⲛⲉⲩⲙⲁⲁϫⲉ ⲉⲃⲟⲗ ⲛ̄ⲧⲙⲉ· ⲛ̄ⲥⲉⲃⲱⲕ ⲇⲉ ⲉ̄ϩⲉⲛ-
ϣⲃⲱ· Ⲁⲛⲟⲛ ⲇⲉ ϩⲱⲱⲛ ⲙⲁⲣⲉⲛⲉ̣ϥϫⲱⲱⲙⲉ ϣⲱⲡⲉ ⲛⲁ̣ⲛ ⲛ̄ⲃ̣ⲟⲧⲉ· ⲉⲧⲙ̄ⲙⲟϣ ϩⲓⲱⲟⲩ
ⲉⲡⲧⲏⲣϥ̄ ⲙⲁ[ⲗ]ⲓⲥⲧⲁ ϫⲉ ⲁⲩⲛⲟϫϥ̄ ⲉⲃⲟⲗ ϩⲛ̄ⲧⲉⲕⲕⲗⲏⲥⲓⲁ ϩⲓⲧⲙ̄ⲡⲁⲣⲭⲏⲉⲡⲓⲥⲕⲟⲡⲟⲥ ⲉⲧ-
ϣⲟⲟⲡ ⲙ̄ⲡⲉⲟⲩⲟⲉⲓϣ ⲉⲧⲙ̄ⲙⲁⲩ· ⲉⲧⲃⲉⲛⲉⲥⲃⲟⲟⲩⲉ ⲉⲑⲟⲟⲩ ⲛ̄ⲧⲁϥϩⲉ ⲉⲣⲟⲟⲩ ϩⲣⲁϊ ⲛ̄ϩⲏⲧϥ̄·
Ⲛⲉϥⲭⲣⲏⲙⲁⲧⲓⲍⲉ[3] ⲅⲁⲣ ϩⲛ̄ⲧⲉⲕⲕⲗⲏⲥⲓⲁ· ⲛ̄ⲧⲁⲣⲭⲏ ⲙ̄ⲡⲁⲧ̣ⲟⲩⲛⲟϫϥ̄ ⲉⲃⲟⲗ ⲕⲁⲧⲁⲑⲉ
ⲛ̄ⲧⲁⲛⲥⲱⲧⲙ̄· ⲛⲁⲓ ⲇⲉ ⲛⲉ ⲛ̄Ϣⲁϫⲉ ⲙ̄ⲡⲗⲁⲛⲏ ⲛ̄ⲧⲁⲛⲥⲟⲧⲙⲟⲩ· ϫⲉ ⲥⲉⲥⲏϩ ⲉ̄ⲛⲉϥϫⲱⲱⲙⲉ·
Ϣⲟⲣⲡ̄ ⲙⲉⲛ ϥϫⲱ ⲙ̄ⲙⲟ[ⲥ] ϫⲉ ⲛⲉⲯⲩⲭⲏ ⲛ̄ⲛ̄ⲣⲱⲙⲉ ⲛⲉⲩϩⲓⲧⲡ̣ⲉ ⲡⲉ

.... denn auch wiederum die Worte, von welchen man sagt. daß sie geschrieben stehen in seinen Büchern, sind nicht die seinigen, sondern gehören zu

[1]) Man hat hier wohl, wie Hr. Dr. Crum vorschlägt, indem man die koptische Wiedergabe des griechischen μέν der hier zitierten Bibelstelle 2. Tim. 4, 4 voraussetzt, das ⲛ zu ergänzen und demnach ⲕⲧⲟ und ⲙⲉⲛ zu zerlegen. — [3]) Das ϥ ist nachträglich von demselben Schreiber eingefügt worden.

der gesunden Lehre, die[1] er gehört hat in der Kirche von unseren Vätern, den Erzbischöfen. Diese Worte aber, welche gehören zu der gesunden Lehre, hat er genommen und hat sie niedergeschrieben, gleich als wären es die seinigen. Er hat seine Schlechtigkeit mit ihnen vermischt, wie einer, der Galle in Honig wirft. In welcher Weise wirst du, o Mensch, diese Galle von diesem Honig trennen können, um [ihn] zu essen? So wie du bekennst: »Das Gute zwar, das er geschrieben hat, werde ich annehmen; auf das Böse werde ich nicht achtgeben«. Denn wir haben auch in betreff anderer gehört, die zuerst ihr Herz an diesem erfreuten, danach aber seinem ganzen Irrtum zustimmten. Weswegen aber ist ihnen dies widerfahren, wenn nicht deshalb, weil sie das Gesetz übertreten haben und sich nicht eingerichtet haben gemäß dem Worte, das geschrieben steht[2]: »Rühre nicht daran, noch koste, noch tritt hinzu!« Dies alles nämlich geschieht zum Verderben für den Verschmähenden, nach den Befehlen und den Lehren der Menschen. Was ist es nötig, daß wir lehren Gott zu preisen durch irrende Menschen, so wie andere, welche sagen über den Heiland [und sprechen[3]]: »Rühmt Gott! Wir wissen, daß dieser Mensch ein Sünder ist«. Oder was ist es für ein Fortschritt, daß du glaubst an den Sohn Gottes durch die Dämonen, die in den irrenden Menschen wohnen, so wie die, welche der Herr bedroht hat in dem Evangelium, als sie bekannt hatten: »Du bist der Sohn Gottes«, indem er sagt: »Verstummt[4]«! — Aber wenn wir wirklich erkennen wollen die Erkenntnis Gottes, so laßt [sic] uns erbitten von ihm oder von denen, in welchen er wohnt, — so wie diejenigen, welche geglaubt haben an den Christus, indem er von Petrus erkannt wurde, dem der Heiland bezeugt hat: »Fleisch und Blut haben dir dies nicht geoffenbart, sondern mein Vater, der in den Himmeln ist«[5], — und sie werden es dich lehren. Darum fordert Salomon alle auf, die auf den Herrn hören wollen: »Betrinkt euch nicht mit Wein, in dem Roheit ist[6]; sondern redet vielmehr mit den gerechten Menschen und sprecht mit denen, die aufrichtig wandeln[7].« In betreff der bösen Lehren aber werden uns die heiligen Schriften zeigen, daß wir uns von ihnen abwenden sollen, wie geschrieben steht: »Diese abscheulichen und eitlen Stimmen, — wolle sie nicht ertragen!« Und über einige, die solches gelesen haben und sich davon abgewandt haben, heißt es folgendermaßen[8]: »Es wird nämlich eine Zeit kommen, und sie werden nicht die gesunde Lehre ertragen; sondern gemäß ihren eigenen Gelüsten werden sie sich Lehrer hervorbringen, nach denen [ihnen] ihre Ohren jucken, und sie werden ihre Ohren abwenden von der Wahrheit und werden kommen zu nichtigem Tand.« — Was uns selbst aber anlangt, so mögen seine Bücher uns zum Greuel werden, so daß wir überhaupt nicht in ihnen lesen[9]; besonders, weil er durch den

[1]) Der Relativsatz bezieht sich auf ⲛ̄ϣⲁϫⲉ, nicht auf ⲧⲉⲥⲃⲱ. — [2]) Kolosser 2. 22. — [3]) Johannesevangelium 9, 24. — [4]) Wörtlich: »Schließt euern Mund!« — [5]) Matthäus 16, 16—17. — [6]) Proverbia 23. 31 (Septuaginta); vgl. auch Epheser 5, 18. — [7]) Wörtlich: »mit denen, die wandeln, die aufrichtig sind«. — [8]) 2. Timotheus 4, 3—4. — [9]) Auffallend ist die Konstruktion von ⲱϣ mit der Präposition ϩⲓ.

damaligen Erzbischof[1] aus der Kirche herausgeworfen worden ist, um der verderblichen Lehren willen, die er an ihm gefunden hat. Er »orakelte[2]« nämlich in der Kirche zu Anfang, ehe man ihn hinausgeworfen hatte, wie wir gehört haben. Dies aber sind die trügerischen Worte, die wir gehört haben; denn sie stehn geschrieben in seinen Büchern. Erstlich sagt er: Die Seelen der Menschen waren im Himmel (?) . . . .

3.

Wir kommen schließlich zu unserem dritten Text, zu der Ansprache Jesu an seine Mutter Maria. Es handelt sich auch in diesem Falle um eine junge Handschrift. Leider ist auch dieses Dokument einer höchst eigenartigen, wohl sogar in ihrer Art einzig dastehenden Marienverehrung nur fragmentarisch auf uns gekommen. — Es lautet folgendermaßen:

ⲣ̄ⲅ̄

ⲛ̄ⲧⲉⲛⲁⲩ ⲉⲡⲁⲛⲟϭ ⲛ̄ⲉⲟⲟⲩ· ⲥⲟⲩⲱⲛⲧ Ⲱ ⲧⲁⲙⲁⲁⲩ ϫⲉ ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ ⲡⲟⲩϣⲏⲣⲉ· ⲁⲛⲟⲕ
ⲡⲉⲛⲧⲁⲣⲧⲱⲟⲩⲛ ϩⲁⲣⲟⲓ̈ ⲙ̄ⲯⲓⲥ ⲛ̄ⲉⲃⲟⲧ ⲛ̄ϩⲟⲟⲩ ⲉⲓ ϩⲛ̄ⲧⲟⲩⲕⲁⲗⲁϩⲏ· Ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉⲛⲧⲁⲓⲕⲓⲙ
ϩⲛ̄ⲧⲟⲩⲙⲏⲧⲣⲁ ⲉⲓⲟ ⲛ̄ⲉⲣⲏⲫⲟⲥ[3] ⲉⲣⲉⲧⲟⲩⲙⲏⲧⲣⲁ ϣⲟⲧⲙ̄ ⲉⲣⲱⲓ̈· ⲉⲓϩⲙⲟⲟⲥ ϩⲛ̄ⲧⲟⲩⲛⲁⲙ
ⲙ̄ⲡⲁ[ⲉⲓⲱ]ⲧ ϩⲛ̄ⲙ̄ⲡⲏⲩⲉ· Ⲉϣϫ[ⲉ ⲁ]ⲣϩⲗⲟⲟⲗⲉ ⲙ̄ⲙⲟⲓ̈ ϩⲛ̄[ⲧⲁ]ⲙ̄ⲛⲧⲕⲟⲩⲓ̈ ⲁⲛⲟⲕ ϩⲱ ϯⲛⲁ-
ϩⲗⲟⲟⲗⲉ ⲙ̄ⲙⲟ ϩⲓϫⲛ̄ⲛ̄ⲧⲛ̄ϩ ⲛ̄ⲛⲉⲭⲉⲣⲟⲩⲃⲓⲛ· ⲁⲩⲱ ϯⲛⲁⲧⲣⲉⲛ̄ⲥⲉⲣⲁⲫⲓⲛ ⲉⲧⲟⲩⲁⲁⲃ ⲥⲕⲉⲡⲁⲍⲉ
ⲙ̄ⲙⲟ· ⲧⲁϩⲱⲗϭ ⲉⲣⲟ ϩⲙ̄ⲡⲣⲁϣⲉ ⲛ̄ⲧⲁⲙ̄ⲛⲧⲛⲟⲩⲧⲉ· ⲁⲩⲱ ⲟⲛ ⲛ̄ⲑⲉ ⲛ̄ⲧⲁⲣϯⲡⲉⲓ ⲉⲣⲱⲓ̈
ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ ⲡⲟⲩϣⲏⲣⲉ· ⲁⲩⲱ ⲡⲟⲩⲙⲟⲛⲟⲅⲉⲛⲏⲥ ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ ⲡⲙⲟⲛⲟⲅⲉⲛⲏⲥ ⲙ̄ⲡⲉⲓⲱⲧ· ⲁⲛⲟⲕ
ϩⲱ ϯⲛⲁⲥⲧⲟⲗⲓⲍⲉ ⲙ̄ⲙⲟ· ⲁⲩⲱ ⲛ̄[ⲧⲁ]ⲁⲥⲡⲁⲍⲉ ⲙ̄ⲙⲟ ⲉⲧ[ⲟ]ⲩⲧⲁⲡⲣⲟ ⲙⲛ̄ⲡⲁⲉⲓⲱⲧ ϩⲛ̄ⲧⲙⲏⲧⲉ
ⲛ̄ⲧⲁⲅⲅⲉⲗⲓⲕⲏ ⲧⲏⲣⲥ̄ ⲛ̄ⲛⲁⲅⲅⲉⲗⲟⲥ· Ⲉϣϫⲉ ⲁⲣϯⲉⲕⲓⲃⲉ ⲛⲁⲓ̈ ⲱ ⲧⲁⲙⲁⲁⲩ ϩⲛ̄ⲧⲁⲙ̄ⲛⲧⲕⲟⲩⲓ̈·
ⲉⲓⲥ ⲛ̄ⲉⲣⲱⲟⲩ[4] ⲙ̄ⲙⲟⲟⲩ ⲛ̄ⲱⲛ̄ϩ ⲙ̄ⲡⲡⲁⲣⲁⲇⲓⲥⲟⲥ ⲥⲱⲕ ⲉⲃ[ⲟ]ⲗ ϩⲁⲣⲱ ⲥⲱ ⲛⲉ[6] ⲉⲃⲟⲗ
ⲛ̄ϩⲏⲧⲟⲩ· Ⲉϣϫⲉ ⲁⲣⲡⲱⲧ ⲛ̄ⲙ̄ⲙⲁⲓ̈ ⲉϩⲣⲁⲓ̈ ⲉⲕⲏⲙⲉ ϩⲛ̄ⲧⲁⲙ̄ⲛⲧⲕⲟⲩⲓ̈ ⲉⲣⲉϩⲩⲣⲱⲇⲏⲥ
ⲇⲓⲱⲕⲉⲓ ⲛ̄ⲥⲱⲓ̈ ⲉⲙⲟⲩⲟⲩⲧ ⲙ̄ⲙⲟⲓ̈· ⲙⲟⲩϣ̄ⲧ ⲛⲉ[5] ⲛ̄ⲑⲓ̈ⲗⲏⲙ ⲛ̄ⲧⲡⲉ ⲉⲙ̄ⲛ̄ⲡⲉⲧⲕⲱⲗⲩ ⲙ̄ⲙⲟ
ⲱ ⲧⲁⲙⲁⲁⲩ ϩⲛ̄ⲧⲡⲉ ⲁⲩⲱ ϩⲓϫⲙ̄ⲡⲕⲁϩ· ⲧⲉⲣⲧⲁⲈⲓⲛⲩ ⲛ̄ⲛⲁϩⲣⲁⲓ̈ ⲡⲁⲣⲁⲛⲉⲭⲉⲣⲟⲩⲃⲓⲛ·
ⲧⲉϫⲟⲥⲉ ⲛ̄ⲛⲁϩⲣⲁⲓ̈ ⲡⲁⲣⲁⲛ̄ⲥⲉⲣⲁⲫⲓⲛ· ⲧⲉⲥⲙⲁⲙⲁⲁⲧ ⲡⲁⲣⲁⲛⲉⲑⲣⲟⲛⲟⲥ· ⲛ̄ϭⲟⲙ

[ⲣ̄ⲇ̄]

Ⲛ̄ⲙ̄ⲡⲏⲩⲉ ⲙⲛ̄ⲛ̄ⲧⲁⲅⲙⲁ ⲧⲏⲣⲟⲩ ⲛ̄ⲙ̄ⲡⲏⲩⲉ ⲛⲁϩⲩⲡⲟⲧⲁⲥⲥⲉ ⲛⲉ· ϫⲉ ⲛ̄ⲧⲟ ⲧⲁⲙⲁⲁⲩ ϩⲓ-
ϫⲙ̄ⲡⲕⲁϩ· Ⲁⲛ[ⲟ]ⲕ ϩⲱ ϯⲛⲁϭⲙ̄ⲥⲟ ϩⲓⲧⲟⲩⲱⲓ̈ ϩⲓⲡⲁⲑⲣⲟⲛⲟⲥ ϩⲓⲟⲩⲛⲁⲙ ⲙ̄ⲙⲟⲓ̈· ⲉϣϫⲉ
ⲁⲛ̄ⲓ̈Ⲟⲩⲇⲁⲓ̈ ⲙⲉⲥⲧⲱ ⲉⲧⲃⲏⲏⲧ· ⲁⲛⲟⲕ ϩⲱ ϯⲛⲁⲧⲣⲉⲛ̄[ⲉ]ⲧⲟⲩⲁⲁⲃ ⲧⲏⲣⲟⲩ ⲉⲓ ⲛ̄ⲥⲉⲡⲣⲟⲥⲕⲩⲛⲉⲓ
ⲛⲉ ϫⲉ ⲛ̄ⲧⲟ ⲡⲉ ⲧⲙⲁⲁⲩ ⲙ̄ⲡⲛⲟⲩⲧⲉ· ⲛⲁⲓ̈ⲁⲧⲉ ⲛ̄ⲧⲟ Ⲱ ⲙⲁⲣⲓⲁ ⲡⲣⲁⲛ ⲛ̄ⲣⲁϣⲉ· ⲛⲁⲓ̈ⲁⲧⲉ
Ⲛ̄ⲧⲟ ⲡϩⲩⲙⲛⲟⲥ ⲛ̄ⲛⲉⲭⲉⲣⲟⲩⲃⲓⲛ· ⲡⲥⲟⲗⲥⲗ ⲛ̄ⲛ̄ⲥⲉⲣⲁⲫⲓⲛ· Ⲛⲁⲓ̈ⲁⲧⲉ ⲛ̄ⲧⲟ ⲧⲣⲉϥⲧⲁⲛϩⲟ
ⲙ̄ⲡⲥⲱⲛⲧ ⲧⲏⲣϥ̄· ⲱ ⲧⲁⲘⲁⲁⲩ ⲁⲩⲱ ⲧⲁϣⲃⲉⲉⲣ ⲧⲁϭⲣⲟⲟⲙⲡⲉ ⲉⲧⲛⲉⲥⲱⲥ ⲉⲧϫⲏⲕ ⲉⲃⲟⲗ
Ⲧⲉϩⲓⲁⲓⲃⲉ ⲉⲧⲧⲁⲉⲓⲏⲩ ⲧⲁⲙⲁⲁⲩ ⲉⲧⲉⲙ̄ⲛ̄ⲗⲁⲁⲩ ⲛ̄ϫⲃⲓⲛ ⲛ̄ϩⲏⲧⲥ̄ ⲉⲛⲉϩ· ⲛⲁⲓ̈ⲁⲧⲉ Ⲛ̄ⲧⲟ ⲱ ⲧⲉⲧ-
ⲧⲃⲃⲏⲩ ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ ⲧⲡⲩⲅⲏ ⲙ̄ⲡⲧ̄ⲃ̄ⲃⲟ· ⲁⲓϭⲟⲉⲓⲗⲉ ⲉⲣⲟ ⲁⲣϣⲱⲡⲉ ⲉⲣⲟⲩⲁⲁⲃ· ϫⲉ ⲁⲡ-
ⲡⲉⲧⲟⲩⲁⲁⲃ ⲙ̄ⲡⲧⲏⲣϥ̄ ⲟⲩⲱϩ ϩⲛ̄ⲧⲟⲩⲙⲏⲧⲣⲁ ⲉⲧⲉⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ· ⲛ̄ⲧⲟ ⲟⲩⲡⲉⲧⲞⲩⲁⲁⲃ ⲅⲁⲣ

[1]) Wörtlich: »durch den Erzbischof, welcher zu jener Zeit war«. — [2]) Das Wort ⲭⲣⲏⲙⲁⲧⲓⲍⲉ wird an dieser Stelle unverkennbar ironisch gebraucht, um den Eindruck des Lächerlichen hervorzurufen. — [3]) ⲉⲣⲏⲫⲟⲥ offenbar statt ⲃⲣⲉⲫⲟⲥ. — [4]) Wohl eine Verschreibung für [ⲉ]ⲓⲉⲣⲱⲟⲩ. — [5]) Form des Dativus, bestehend aus der Präposition ⲛ̄ und dem Suffix der 2. Sing. fem.: »trinke dir [oder »für dich«] aus ihnen«. Wenige Zeilen weiter: ⲙⲟⲩϣ̄ⲧ ⲛⲉ »suche dir«.

ⲱ ⲧⲙⲁⲁ[ⲩ] ⲟⲩⲡⲉⲧⲟⲩⲁⲁⲃ ⲟⲛ ⲡⲉⲛⲧⲁⲣϫⲡⲟϥ ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉⲛⲧⲁⲥϥϫⲓⲥⲁⲣⲝ ⲛ̄ϩⲏⲧⲉ· ⲁϭ[ⲱϣⲧ] ⲉϩⲟⲩⲛ ⲉϩⲣ[ⲁ]ⲓ̈ ⲱ ⲧ[ⲁ]ⲙⲁⲁⲩ ⲛ̄ⲧ[ⲉ]ⲥⲟⲩⲱⲛ[ⲧ] ⲁⲩⲱ ⲛ̄ⲧⲉⲉⲓⲙⲉ ϫⲉ ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉⲛⲧⲁⲓⲟⲩⲱϩ ϩⲛ̄ⲧⲟⲩⲙⲏⲧⲣⲁ ⲙ̄ⲯⲓⲥ ⲛ̄ⲉⲃⲟⲧ ⲛ̄ϩⲟⲟⲩ· ⲥⲟⲩⲛ̄ ⲛⲉⲥⲡⲟⲧⲟⲩ ⲉⲧϣⲁϫⲉ ⲛ̄ⲙⲙⲉ ϫⲉ ⲛ̄ⲧⲟⲟⲩ ⲛⲉⲛⲧⲁⲩⲥⲱⲙⲛ̄ⲧ ⲙ̄ⲡⲟⲩⲉⲣⲱⲧⲉ ⲛ̄ⲗⲟⲅⲓⲕⲟⲛ ⲉⲧϩⲙ̄ⲡⲟⲩⲉⲕⲓⲃⲉ ⲉⲧⲟⲩⲁⲁⲃ· ⲱ ⲧⲡⲁⲣⲟⲥ[1] ⲛⲥⲁⲃⲏ ⲉⲓⲱⲣⲙ ⲉϩⲟⲩⲛ ⲉϩⲣⲁⲓ̈ ⲛ̄ⲧⲉⲥⲟⲩⲱⲛ̄ⲧ ϫⲉ ⲧⲧⲁⲡⲣⲟ ⲛ̄ⲧⲁⲥϯⲡⲓ ⲉⲣⲱⲓ̈ ⲙ̄ⲡⲛⲁⲩ ⲉⲓ ϩⲓϫⲛ̄ⲛⲟⲩⲛⲁⲧ

.... und siehe meinen großen Ruhm. Erkenne mich, o meine Mutter, daß ich dein Sohn bin; ich, den du getragen hast neun Monate, die Tage[2], in denen ich in deinem Mutterleibe war. Ich, der ich mich bewegt habe in deinem Mutterleibe, während ich ungeboren war und dein Mutterleib verschlossen war über meinem Munde, da ich saß zur Rechten meines Vaters im Himmel. — Wenn du mich empfangen hast in meiner Kindheit, so will auch ich dich empfangen auf den Flügeln der Cherubim und will die heiligen Seraphim dich beschützen lassen. Ich will dich empfangen in der Freude meiner Gottheit, und wie du geküßt hast meinen Mund, mich, deinen Sohn, deinen einzigen, der ich der einzige des Vaters bin, — so will auch ich dich schmücken und dich küssen auf deinen Mund mit meinem Vater, inmitten der ganzen Heerschar der Engel. — Wenn du mir Brust gegeben hast, o meine Mutter, in meiner Kindheit, — siehe, die Ströme von Lebenswasser des Paradieses ziehen dahin unter deinem Munde: trinke aus ihnen! — Wenn du mit mir geeilt bist hinab nach Ägypten, in meiner Kindheit, als Herodes mir nachstellte, mich zu töten, so suche dir das Jerusalem des Himmels, da niemand ist, der dich hindert, o meine Mutter, im Himmel und auf der Erde. — Du bist bei mir geehrt, mehr als die Cherubim; du bist bei mir erhaben, höher als die Seraphim: du bist gesegnet, mehr als die Throne. Die Kräfte des Himmels und alle Ordnungen des Himmels werden sich dir unterordnen, denn du bist meine Mutter auf der Erde. Ich selbst werde dich neben mich setzen auf meinen Thron zu meiner Rechten. — Wenn die Juden dich gehaßt haben um meinetwillen, so will ich hingegen alle Heiligen kommen lassen, und sie werden dich anbeten: denn du bist die Mutter Gottes. — Heil dir, o Maria, freudiger Name! Heil dir, du Lobgesang der Cherubim, du Trost der Seraphim! Heil dir, du Lebenspenderin aller Kreatur! O meine Mutter und meine Freundin! Meine schöne und vollendete Taube, herrliches Lamm! Meine Mutter, an der niemals irgendein Fehler ist! Heil dir, du Reine; ich bin die Quelle der Reinheit. Ich habe bei dir Wohnung genommen, du bist heilig geworden; denn der Heilige des Alls hat in deinem Mutterleibe gewohnt, welcher ich bin. Du nämlich bist etwas Heiliges, o Mutter: etwas Heiliges ist auch, was du geboren hast. Ich bins, der Fleisch geworden ist in deinem Leibe. Blicke in mein Angesicht, o meine Mutter, und erkenne mich und wisse, daß ich es bin, der ich gewohnt

---

[1]) Zu ergänzen ist die wohl durch ein Versehen des Schreibers ausgelassene Silbe ⲑⲉⲛ: ⲡⲁⲣⲑⲉⲛⲟⲥ. — [2]) Es ist nicht klar, ob man in dem ⲛ̄ϩⲟⲟⲩ eine selbständige Apposition zu ⲛ̄ⲉⲃⲟⲧ zu sehen hat oder einen Status absolutus, zu dem ⲛ̄ⲉⲃⲟⲧ dann als Status constructus gehören müßte (vgl. die folgende Anmerkung).

habe in deinem Mutterleibe neun Monate von Tagen[1] hindurch. Erkenne die Lippen, die mit dir sprechen, denn sie sind es, die gesogen haben deine geistliche Milch, welche in deinen heiligen Brüsten war. O weise Jungfrau! Blicke in mein Angesicht und erkenne mich, daß der Mund, der meinen Mund geküßt hat in der Stunde, da ich auf deinen Füßen . . . .

Miszellen.

Zur Datierung der Grabinschriften des Gaufürsten *Intf* von Hermonthis aus der Zeit der 11. Dynastie in London, Kopenhagen und Berlin. — Die von Scott-Moncrieff veröffentlichte (Egyptian stelae in the British Museum I Taf. 55), von Lange vor kurzem eingehend behandelte (Sitzungsber. d. Berl. Akad. d. Wiss. 1914, 991 ff.) neue Inschrift des Gaufürsten von Hermonthis , Sohnes der , zu London, enthält in Z. 3 eine von Lange unerklärt gelassene Stelle, die mir eine nähere Datierung für das Denkmal und seine Geschwister in Kopenhagen und Berlin zu geben scheint.

Der Tote schließt die Aufzählung der Reichtümer[2], die er sich erworben habe (ägypt. »machen«), mit den Worten: [3] »bestehend aus dem, was mein eigener Arm (*ḫpš*)[2] machte und aus dem, was mir machte, weil er mich so sehr liebte«.

Es ist klar, was dieses sein muß. Es kann nur der Name des Königs sein, unter dem der Gaufürst lebte. Dieser König ist uns denn auch wohlbekannt. Es ist der vorletzte König der 11. Dynastie mit dem Geburtsnamen Mentu-ḥotp, der König, dessen Pyramidentempel bei Der el baḥri von Naville und Hall aufgedeckt worden ist. Daß der Königsname in unserer Inschrift ohne den üblichen Namensring steht, ist eine Besonderheit der 11. Dynastie, vgl. Naville, The XI[th] dynasty temple at Deir el-Bahari I pl. 12 B. 17 E.; II pl. 18. 22. Leiden V. 3, 5. Die Horizontallegung des Zeichens aber ist ja aus der Schreibung für *mꜣꜥ-ḫrw* genügend bekannt. Kurt Sethe.

Βίος ἀπρόσκορος. Erman (Sitzungsber. d. Berl. Akad., Phil.-hist. Kl. 1914, 268) hat in diesen Worten der Hermapion'schen Obeliskenübersetzung scharf-

---

[1]) An dieser Stelle ist ⲡ̄ϩⲟⲟⲩ offenbar als Status absolutus und ⲡ̄ⲉⲃⲟⲧ als der dazugehörige Status constructus aufzufassen (vgl. die vorhergehende Anmerkung). — [2]) In dieser Aufzählung lese ich hinter *ḫbś·w* zunächst *bjꜣ pr-ḥḏ* »Kupfer des Schatzhauses«, dann *jt bd·t* »Gerste und Spelt.«

[3]) So Lange zweifelnd im Text; die Tafel zeigt aber deutlich, daß wirklich so und nicht das Zeichen für *wḥm* dasteht. — Vgl. Urk. I 151: »ich lebte von meinen Dingen, ich schlachtete von meinen Ziegen« »von dem, was ich gemacht hatte (oder: mir machte?) mit meinem eigenen Arm«.

sinnig das Äquivalent des ägyptischen 𓋹𓌀 vermutet und will daher diesem uralten Ausdruck, den jeder von uns nach Gutdünken in seiner Weise zu übersetzen pflegt, die Bedeutung »Leben und Genuß«, d. i. ein genußreiches Leben, geben.

Was ist aber ἀπρόσκορος? Die griechischen Lexika kennen ein solches Wort nicht, und es dürfte auch schwer sein, eine Etymologie dafür zu finden. Erman leitet es wohl von πρόσκορος »Überdruß erregend«, »ekelhaft« ab, so daß es eine Nebenform des gut belegten ἀπροσκορής »keinen Überdruß erregend« wäre. Eine solche Bedeutung scheint indes für unsern Fall gar nicht zu passen.

L. Dindorf, dem Haupt (in Stephanus' Thes.) und Clark (in seiner neuen Ausgabe des Ammianus Marcellinus) gefolgt sind, hat denn auch bei dem Hapaxlegomenon ἀπρόσκορος unserer Stelle vielmehr Verderbnis aus ἀπρόσκοπος vermutet, das »ohne Anstoß«, »sicher«, »ungefährdet« bedeutet und gerade auch vom Leben (βίος, ζωή) gebraucht wird (s. Stephanus sub voce). Dieser Emendation würde die Übersetzung »Leben und Glück«, die ich selbst bisher für *ꜥnḫ wꜣś* zu gebrauchen pflegte, ungefähr entsprechen.

Vielleicht ist aber nicht das ρ von ἀπρόσκορος in π zu emendieren, sondern mit einer viel leichteren Emendation das vorhergehende ο in ε. ἀπρόσκερος für ἀπρόσκαιρος würde nämlich der Schreibung κερῷ für καιρῷ entsprechen, die nach Gelenius die Handschrift in den Worten ἐν παντὶ διαμενεῖ καιρῷ aufweisen soll. πρόσκαιρος bedeutet »zeitlich«, »vergänglich«; βίος ἀπρόσκαιρος würde also ein »nicht zeitliches Leben« sein. Eine solche Bedeutung würde zu der Verwendung von 𓋹𓌀 in den ägyptischen Texten der späteren Zeiten, denen der Ausdruck zu einer festen Verbindung, zu einem Worte *ꜥnḫ-wꜣś* geworden ist, wohl passen. Für die älteren Zeiten, die *ꜥnḫ* und *wꜣś* als zwei parallele Dinge behandeln, müßte man danach für *wꜣś* eine Bedeutung wie »Dauer«, »Ewigkeit« voraussetzen, wenn anders die spätere Deutung eine alte Grundlage gehabt haben soll.

Nun steht aber an der Stelle des Obeliscus Flaminius, die dem δεδώρημαί σοι βίον ἀπρόσκορον bei Hermapion zu entsprechen scheint (Erman S. 268), nicht einfach 𓂞𓈖𓎡𓋹𓌀, sondern 𓂞𓈖𓎡𓋹𓊽𓌀𓎟 »ich habe dir alles Leben, Dauer und *wꜣś* gegeben«, sodaß das βίος ἀπρόσκορος sehr wohl eine Wiedergabe dieses 𓋹𓊽𓌀𓎟 sein könnte, das in 𓊽 »Dauer« ein gutes Äquivalent des oben vermuteten ἀπρόσκαιρος enthalten würde.

Gibt das βίος ἀπρόσκορος aber wirklich 𓋹𓊽𓌀𓎟 und nicht einfach 𓋹𓌀 wieder, so geht uns damit wieder die willkommene Identifikation von *wꜣś* mit ἀπρόσκορος bzw. ἀπρόσκοπος oder ἀπρόσκαιρος verloren, und es bleibt nach wie vor eine offene Frage, was das nur im Parallelismus oder in Verbindung mit *ꜥnḫ* »Leben« gebrauchte Wort eigentlich bedeutete.

Daß die griechische Übersetzung bei Hermapion nur einen problematischen Wert haben konnte, daß sie im günstigsten Falle nur die Vorstellung wiedergeben würde, die man in der Spätzeit von der Bedeutung eines uralten Symbols hatte, darüber konnte ja aber von vornherein kein Zweifel sein. Kurt Sethe.

Das Wort für Bett im Neuägyptischen. — Das aus *Orb.* 13, 3 bekannte Wort [hieroglyphs] hat bereits Brugsch im Wb. mit »Bank, Ankareb« wiedergegeben. Seither wurde es jedoch vielfach (Budge, Reading Book[2]; Petrie, Egyptian tales; Maspero, Contes populaires) mit »Matte« übersetzt. Die Frage wird zugunsten Brugsch' entschieden durch ein Ostrakon in Kairo (Daressy, Kat. Nr. 25242), wo in einem Verzeichnis hintereinander angeführt werden: [hieroglyphs]. Diese Konstatierung ist kulturgeschichtlich nicht ohne Interesse: das Bettgestell, das uns als Inventarstück eines Bauern- oder Arbeiterhauses (so im zit. Ostrakon) entgegentritt, ist offenbar kein Luxusgegenstand, sondern gehört ebenso wie sein heutiges Gegenstück, das Angareb, in Nubien zum unentbehrlichen Hausrat auch des niederen Volkes. F. Graf Calice.

Verbindung von ⲣⲉϥ- mit dem Qualitativ. — Ludwig Stern sagt in seiner Koptischen Grammatik § 172: »Von den verbalen Qualitativformen leitet ⲣⲉϥ nicht ab: doch ist ⲣⲉϥⲙⲱⲟⲩⲧ (Toter, Leiche) eine Ausnahme, es gilt als Substantiv *m.*« In seinen Koptischen Miszellen CXIV fügt O. von Lemm die sahidische Form ⲣⲉϥⲙⲟⲟⲩⲧ und die faijumischen Formen ⲣⲉϥⲙⲁⲟⲩⲧ und ⲗⲉϥⲙⲁⲟⲩⲧ hinzu; außerdem bringt er noch eine andere Verbindung von ⲣⲉϥ- mit dem Qualitativ bei: ⲣⲉϥⲃⲏϣ *γυμνός*, nudus. Diese Beispiele kann ich noch um eins vermehren: ⲣⲉϥϫⲏⲣ (2. Petr. 3, 3; Iud. 18) homo (qui est) acutus, das griech. *ἐμπαίκτης* wiedergebend. — Eigentlich ist es auffallend, daß sich so wenige derartige Zusammensetzungen finden; denn von sprachlicher Seite steht ihnen nichts im Wege. H. Wiesmann.

Adobe. — Daß das alte ägyptische Wort [hieroglyphs], [hieroglyphs] *db.t* sich im kopt. ⲧⲱⲃⲉ und im arab. طوب erhalten hat, ist allgemein bekannt. Weniger bekannt dürfte es sein, daß es sich auch in abendländischen Sprachen findet. Aus dem Arabischen ist nämlich das Wort als *adobe* ins Spanische übergegangen. Im Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia Española (Décimatercia Edición. Madrid 1899) liest man darüber: Adobe (Del ár. الطوب, atob, ladrillo) m. Masa de barro mezclado á veces con paja, de forma de ladrillo y seco al sol, que se emplea en la construccion de paredes ó muros. Aus dem Spanischen ist dann das Wort in das amerikanische Englisch übernommen worden. James A. H. Murray, A New English Dictionary on historical principles (Oxford 1888) sagt darüber: Adobe, also adobi, -ie [. . . . Adopted in U. S. from Mexico, and popularly made into dobie . . . .]. An unburnt brick dried in the sun. Selbst im Französischen scheint es gebraucht zu werden. Zwar findet es sich nicht in dem Wörterbuch der Akademie, wohl aber bei E. Littré, Dictionnaire de la langue française, Suppl. (Paris): Adobe, s. m. Nom, au Mexique, d'une construction de lattes et de terre. H. Wiesmann.

Friedrich Rösch,

geboren am 1. August 1883 in Backnang (Württemberg),
gestorben am 29. August 1914 in Raon l'Étape (Frankreich).

Der Krieg hat auch von unserer Wissenschaft schon ein Opfer gefordert. In den letzten Augusttagen ist Friedrich Rösch im Alter von 31 Jahren in Frankreich den Heldentod fürs Vaterland gestorben.

Rösch war zunächst auf koptischem Gebiet tätig, und seine tüchtige Dissertation über den achmimischen Dialekt (1909) wie seine musterhafte Ausgabe der Straßburger achmimischen Bruchstücke des 1. Clemensbriefes (1910) zeigen, wie viel von seinen Forschungen in der koptischen Sprache und Literatur noch zu erwarten war. Dann wurde seine wissenschaftliche Arbeit durch die Tätigkeit unterbrochen, die er im Dienste der amerikanischen Mission in Algerien entwickelte. Drei Jahre lang hat er hier in idealster Weise gewirkt[1] und dabei auch zu wissenschaftlichen Aufgaben Zeit und Kraft gefunden. In seinen Mußestunden beschäftigte sich Rösch mit den Berbersprachen, und es war u. a. seine leider nicht verwirklichte Absicht, aus seiner lebendigen Kenntnis der Sprache heraus eine kurzgefaßte kabylische Grammatik für Ägyptologen zu schreiben. In der Ägyptischen Abteilung der Königlichen Museen mehrfach vorübergehend beschäftigt, hat sich Rösch die archäologischen Kenntnisse erworben, die ihn befähigten, vor einem Jahre die Assistentenstelle am Kaiserlich Deutschen Institut für ägyptische Altertumskunde zu Kairo zu übernehmen. In dieser Stellung hat er noch im Winter des letzten Jahres bei den Ausgrabungen in Tell el-Amarna mitgewirkt.

Wer Rösch näher kannte, der weiß, daß seine wissenschaftliche Entwicklung gerade in dem Augenblick abgebrochen worden ist, wo sie in die Bahnen einlenkte, die ihn zu großen Leistungen geführt hätte. Rösch gehörte zu den Forschern, die den Geist der Vergangenheit in der Gegenwart erlebten, und so durfte man von ihm einmal wahrhaftige und lebendige Schilderungen des heutigen Ägypten auf dem Hintergrund der Kultur des Pharaonenreiches erwarten. Vielleicht darf ich hier die Worte eines Briefes hersetzen, in dem Rösch seine ersten ägyptischen Eindrücke schildert und sich seine zukünftigen Aufgaben zu stellen sucht: »Ich bin mir noch nicht recht klar darüber, ob mich das alte oder das neue Ägypten mehr zieht: vielleicht darf man sich aber die Frage gar nicht so stellen, sondern muß Ägypten in seiner Vergangenheit und Gegenwart gemeinsam zu erleben suchen: ‚Siehe, es wandeln die nahen vereint und die fernen Geschlechter'.«

So muß auch dieser Nachruf eines früh Vollendeten mit der Klage über das nicht Vollendete schließen, aber ebenso tief ist die Trauer um den vortrefflichen Menschen, der, früh zum festen Charakter gereift, durch seine lautere ideale Gesinnung überall, wohin ihn der Lebensweg führte, der weiteren Menschheit ebenso zum Segen geworden ist wie seinem Vaterland, für das er in den Tod gegangen ist.

[1]) Einen tiefen Einblick in diese Tätigkeit gestatten die in den letzten Nummern der »Christlichen Welt« erschienenen Briefe des Verstorbenen.

Erschienene Schriften.

A. Alt, Pharao Thutmosis III. in Palästina (Palästinajahrbuch d. Deutschen evang. Instituts für Altertumswissensch. d. heil. Landes zu Jerusalem X, S. 53—99). Berlin 1914.

A Babylonian Vase with quadrilingual inscription (Bulletin of the New York Public Library, vol. 18, May 1914, Nr. 5, S. 438—439, mit Tafel). — Enthält die bekannte Xerxes-Inschrift.

Fr. W. von Bissing, Vom Wadi Es S'aba Rigâle bei Gebel Silsile, mit Beiträgen von Dr. H. Kees (Sitzungsber. d. Kgl. Bayer. Akad. d. Wissensch., philos.-philol. u. hist. Kl., 1913). 8. 20 S. mit 3 Taf. und 5 Beiblättern. München 1913.

— —, Ägyptische Bronze- und Kupferfiguren des Mittleren Reichs (Athen. Mitteilungen 1913, S. 239—262, mit 3 Taf.).

— —, Denkmäler zur Geschichte der Kunst Amenophis' IV. (Sitzungsber. d. Kgl. Bayer. Akad. d. Wissensch., philos.-philol. u. hist. Kl., Jahrgang 1914, 3. Abhandl.). 8. 19 S. und 10 Taf. München 1914.

— —, Die Reliefs vom Sonnenheiligtum des Rathures. Vorläufiger Bericht über einige Ergebnisse bei ihrer Bearbeitung (Sitzungsber. d. Kgl. Bayer. Akad. d. Wissensch., philos.-philol. u. hist. Kl., 1914, 9. Abhandl.). 8. 18 S. München 1914.

P. A. A. Boeser, Beschreibung der ägyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden. — VII. Die Denkmäler der saïtischen, griechisch-römischen und koptischen Zeit. Fol. IV und 11 S. mit 51 Abb. auf 19 Taf. und 6 Abb. im Text. Haag 1915.

Ludwig Borchardt, Ausgrabungen in Tell el-Amarna 1913—14. Vorläufiger Bericht (Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin, Dezember 1914; Nr. 55, S. 3—45, mit 5 Blättern Abb. und 12 Abb. im Text).

E. A. W. Budge, Coptic Apocrypha in the Dialect of Upper Egypt. Edited with English Translation. 8. LXXV und 404 S., mit 58 Taf. London 1913. — Dazu ausführliche Besprechung von Crum in Zeitschr. d. Deutschen Morgenländ. Gesellsch. Bd. 68 (1914), S. 176—184.

— —, Coptic Martyrdoms, etc. in the Dialect of Upper Egypt. London 1914.

— —, The Rosetta Stone. 4. 8 S., eine Tafel. London 1913.

Jean Capart, Les Monuments dits Hycsos (Recherches d'Art Égyptien I = Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles. XXVII, 1913, p. 121—156). 4. 46 S. und 29 Abb. Brüssel 1914.

— —, Un roman vécu il y a vingt-cinq siècles. Histoire d'une famille sacerdotale égyptienne aux VIIe et VIe siècles av. J.-C. par Pétisis fils d'Essemten. Brüssel 1914.

Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée au Caire. — Vol. 71. Georges Legrain, Statues et Statuettes de rois et particuliers. Tome III. N°s 42192—42250. 4. 103 S. und 53 Taf. Kairo 1914.

N. de G. Davies, Five Theban Tombs (Archæological Survey XXI). XII u. 49 S., 43 Tafeln. London 1913.

Adolf Erman, Die Obeliskenübersetzung des Hermapion (Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Kl., 1914, IX).

— —, Unterschiede zwischen den koptischen Dialekten bei der Wortverbindung (Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Kl., 1915, X).

Alan H. Gardiner, The map of the Gold Mines in a Ramesside Papyrus at Turin (The Cairo Scientific Journal, No. 89. Vol. VIII. February 1914). Alexandria 1914.

— —, New Literary Works from Ancient Egypt (The Journal of Egyptian Archæology, Vol. I. Part II. April 1914, p. 100—106).

A. H. Gardiner, J. G. Milne, Herbert Thompson, Theban Ostraca, edited from the originals, now mainly in the Royal Ontario Museum of Archaeology, Toronto and the Bodleian Library, Oxford. 8. 214 S. und 12 Taf. London u. Oxford 1913.

A. van Gennep und G. Jéquier, Le Tissage aux Cartons et son Utilisation décorative dans l'Égypte ancienne. Neuchâtel 1915.

Hermann Grapow, Über die Wortbildungen mit einem Präfix *m*- im Ägyptischen (Abhandl d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Kl., 1914, Nr. 5). 4. 33 S. Berlin 1914.

— —, Über einen ägyptischen Totenpapyrus aus dem frühen mittleren Reich (Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Kl., 1915, XXVII, S. 376—384).

E. Guimet, Les Portraits d'Antinoë au Musée Guimet (Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'art, tome cinquième). 4. 40 S., 47 Taf. Paris.

Konrad Hoffmann, Die theophoren Personennamen des älteren Ägyptens. Mit Vorwort von Adolf Erman (Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens, hrsg. von Kurt Sethe. VII, 1). 4. 80 S. Leipzig 1915.

Theodor Hopfner, Der Tierkult der alten Ägypter nach den griechisch-römischen Berichten und den wichtigsten Denkmälern (Denkschriften d. Kais. Akad. d. Wissensch. in Wien, phil.-hist. Kl. 57. Bd., 2. Abhandl.) 4. 201 S. Wien 1914.

Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens. 8. X und 80 S., mit 239 Abb. auf Tafeln. Leipzig und Berlin 1914.

H. O. Lange, Eine neue Inschrift aus Hermonthis (Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch. 1914, XXXVIII, S. 991—1004 mit 1 Taf.).

Oskar von Lemm, Koptische Miscellen CXXXIII—CIL (Bulletin de l'Académie Impér. des Sciences de St-Pétersbourg 1914).

— —, Koptische Miscellen I. (Nr. I—C, Neudruck der Ausgabe von 1911.) 8. 468 S. Leipzig 1914.

Jean Lesquier, Grammaire Égyptienne d'après la troisième édition de la grammaire d'Adolf Erman (Publications de l'Institut français d'archéologie orientale; Bibliothèque d'étude, Tome septième). 4. IV, 200 S. Kairo 1914.

J. Lieblein, Recherches sur l'histoire et la civilisation de l'ancienne Égypte. 3. fasc. 8. 92 S. Leipzig 1914.

Albert M. Lythgoe, The Egyptian Expedition 1914: Excavations at the South Pyramid of Lisht in 1914 (Supplement to the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York, February 1914). 8. 22 S. mit 19 Abb. im Text.

Arthur C. Mace, Excavations at the North Pyramid of Lisht (Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York, October 1914, vol. IX, No. 10, S. 207—222, mit 17 Abb. im Text).

Gaston Maspero, Les enseignements d'Amenemhaït Ier à son fils Sanouasrit Ier (Publications de l'Institut français d'Archéologie Orientale, Tome VI). 4. LVII und 138 S. Kairo 1914.

Eduard Meyer, Ägyptische Dokumente aus der Perserzeit (Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Kl., 1915, XVI, S. 287—311).

Friedrich W. Müller, Das vorgeschichtliche Gräberfeld von Abusir el-Meleq. Die anthropologischen Ergebnisse (27. Wissenschaftl. Veröffentl. der Deutschen Orient-Gesellschaft). 4. VII, 312 S. mit 197 Abb. im Text und 13 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1915.

Édouard Naville, H. R. Hall, C. T. Currelly, The XIth Dynasty Temple at Deir el-bahari. Part III (32. Memoir of the Egypt Exploration Fund). 4. 36 S., 36 Taf. London 1914.

— —, T. Eric Peet, H. R. Hall, Kathleen Haddon, The cemeteries of Abydos. Part I. The mixed cemetery and Umm el-Gaʿab (33. Memoir of the Egypt Exploration Fund). 4. XII, 50 S. und 21 Taf. London 1914.

— —, Papyrus funéraires de la XXIe Dynastie II. Le Papyrus hiératique de Katseshni au Musée du Caire. 4. II, 9 S. mit 65 Taf. Paris 1914.

W. M. Fl. Petrie, Tarkhan II (Brit. School of Arch. in Egypt). 4. 29 S. und 72 Taf. London 1914.

W. M. Fl. Petrie, Amulets, illustrated by the Egyptian collection in University College, London. 4. 58 S. und 54 Taf. London 1914.

Caroline L. Ransom, The Stela of Menthu-Weser. 8. 39 S. mit 2 Taf. New York 1913.

Adolphe Reinach, Catalogue des Antiquités égyptiennes recueillies dans les fouilles de Koptos en 1910 et 1911 (exposées au Musée Guimet de Lyon). 8. 132 S. mit 37 Abb. Chalon-sur-Saone 1913.

— —, Égyptologie et Histoire des Religions (Revue de Synthèse historique, T. XXVII — 1 et 2, Nos 79—80).

George A. Reisner, Accessions to the Egyptian Department during 1914 (Boston Museum of Fine Arts Bulletin, vol. XIII, Nr. 76, Boston, April 1915). — Enthält den Bericht über die Ausgrabungen Reisners in der Nekropole von Giza während des Sommers 1913.

Günther Roeder, Inschriften des Neuen Reichs: Stelen, Reliefs, Särge und Kleinfunde (Ägyptische Inschriften aus den Kgl. Museen zu Berlin, VI. Heft = Bd. 2, Heft 2). 4. S. 185—280 (autogr.). Leipzig 1914.

— —, dasselbe: Särge und Kleinfunde (Ägyptische Inschriften, VII. Heft = Bd. 2, Heft 3). 4. S. 281—392 (autogr.). Leipzig 1914.

— —, Ägyptologie (1913), wissenschaftlicher Jahresbericht (Zeitschr. d. Deutschen Morgenländ. Gesellsch. Bd. 68 (1914), S. 442—456).

J. Schleifer, Sahidische Bibelfragmente aus dem British Museum zu London. III. Psalmenfragmente (Sitzungsber. d. Kais. Akad. d. Wissensch. in Wien, phil.-hist. Kl. 173. Bd.).

— —, Ausführliche Anzeige von E. A. Wallis Budge, Coptic Biblical Texts in the dialect of Upper Egypt (Wiener Zeitschr. f. d. Kunde d. Morgenland. XXVIII, S. 307—329).

Theodor Schreiber, Die ägyptischen Elemente der alexandrinischen Totenpflege (Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie, nº 15). 8. 24 S. mit 4 Abb. Alexandrie 1914.

Ph. D. Scott-Moncrieff, Paganism and Christianity in Egypt. 8. 225 S. und 1 Tafel. Cambridge 1913.

K. Sethe, Ausführliche Anzeige von Ulrich Wilcken, Zu den Κάτοχοι des Serapeums [Archiv für Papyrusforschung VI, S. 184—212] (Gött. gel. Anzeigen 1914, Nr. 7, S. 385—411).

— —, Urkunden der 18. Dynastie I. Bearbeitet und übersetzt (Urkunden des ägypt. Altertums in Verbindung mit anderen hrsg. von G. Steindorff. Deutsch = Abteilung IV. Bd. I der Textausgabe). 8. IV und 142 S. Leipzig 1914.

H. Sottas, Étude sur deux papyrus démotiques inédits de Lille (Journal Asiatique Janv.-Févr. 1914. S. 141—174). Paris 1914.

W. Spiegelberg. Die sogenannte demotische Chronik des Pap. 215 der Bibliothèque Nationale zu Paris, nebst den auf der Rückseite des Papyrus stehenden Texten, herausgeg. und erläutert (Demot. Studien Heft 7). 4. IV, 145 S., davon 107 in Autographie, mit 9 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1914.

A. Wiedemann, Die Bedeutung der alten Kirchenschriftsteller für die Kenntnis der ägyptischen Religion (Anthropos, Internationale Zeitschr. f. Völker- und Sprachenkunde, Bd. VIII, 1913, S. 427—435).

— —, Ägypten: Jahresberichte der Geschichtswissenschaft 1912, I, 1—25.

Walter Wreszinski, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte. 1. und 2. Lfg. (je 20 Taf mit Text mit Abbildungen auf 39 bzw. 32 Blatt). 4. Leipzig 1914.

Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung. — Verantwortl. Redakteur Prof. Dr. G. Steindorff, Leipzig-Gohlis, Fritzschestr. 10.
Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.